Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

THE LIBRARY OF

THE UNIVERSITY OF MINNESOTA.

OMNIBUS ARTIBUS COMMUNE VINCULUM

PERIODICAL ROOM

CLASS 820.5
BOOK An4i

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Anglistische Forschungen

Herausgegeben von Dr. Johannes Hoops

Professor an der Universität Heidelberg

Heft 45

Das Naturgefühl in der englischen Dichtung im Zeitalter Miltons

von

Anna von der Heide

Heidelberg 1915

Carl Winters Universitätsbuchhandlung

Verlags-Nr. 1162.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

§ 20.5
Am41

Meiner Mutter

und dem

Andenken meines Vaters

19430

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Vorwort.

Die folgende Abhandlung, die ihre Entstehung der Anregung des Herrn Geheimrat Hoops verdankt, macht es sich zur Aufgabe, das Naturgefühl in England zur Zeit Miltons aus den dichterischen Niederschlägen jener Periode herauszuschälen und die gewonnenen Ergebnisse in den Zusammenhang der Entwicklung des Naturgefühls der englischen Poesie einzureihen und zu würdigen.

Der Gang, den diese Arbeit einschlagen wird, möge in folgendem kurz skizziert werden. Ein einleitendes Kapitel soll zunächst das englische Naturgefühl in der vormiltonischen Zeit berücksichtigen und sodann durch Hinweis auf die Einflüsse, die sich in der Literatur der Mitte des 17. Jahrhunderts geltend machen, auf die Richtung vorbereiten, in der sich das Naturgefühl in dieser Epoche bewegen wird.

Die Behandlung des eigentlichen Themas ist mit dem Stoff gegeben. Es werden die einzelnen Dichter auf die in ihren Werken niedergelegten Gefühlsäußerungen hin betrachtet, um aus diesen ein Gesamtbild ihres Verhältnisses zur Natur, soweit es möglich ist, gewinnen zu können. Die Anordnung der Dichter in Gruppen ist auf Grund ihrer inneren Zusammengehörigkeit geschehen.

Wie die Einzeluntersuchungen zu verfahren haben, ergibt sich von selbst, wenn man den Kausalnexus von Natur und Gefühl berücksichtigt. Die Gefühle der Natur gegenüber sind an die Fähigkeit der einzelnen Sinne gebunden, Wahrnehmungen von der Außenwelt zu machen. Die Sinnesempfindungen ihrerseits erst lösen Gefühle aus. Es resultiert daraus, daß erst die Sinneswahrnehmungen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

des betreffenden Dichters herauszuheben und erst in einem zweiten Hauptteile die Gefühle zu berücksichtigen sind.

Bei der Vermittlung von Wahrnehmungen wird der Gesichtssinn natürlicherweise die größte Rolle spielen, da er auf Körper ihrer Form, ihrer Farbe und Bewegung nach reagiert. Gehör- und Geruchssinn kommen schon weniger in Betracht, namentlich für eine Zeit, wo das Gefühl für die Kommensurabilität der verschiedenen Sinneswahrnehmungen noch nicht vorhanden ist, wie es im 19. Jahrhundert stärker hervortritt, wo beispielsweise ein Umsetzen von koloristischem Wahrnehmungsinhalt in einen tonalen und umgekehrt ein Ausdrücken von Tönen durch Farbe öfter zu konstatieren ist[1]. Tast- und Geschmacksempfindungen treten gegenüber den anderen Sinneseindrücken fast ganz zurück. Eine strikte Anordnung der Wahrnehmungen von der Außenwelt nach den einzelnen Sinnesgruppen wird sich bei den kleinen Sonderuntersuchungen nicht immer durchführen lassen und wäre auch wegen der notwendigerweise damit verbundenen Eintönigkeit für die Gesamtdarstellung nicht wünschenswert. Namentlich da, wo die Gesichtsempfindungen gegenüber den übrigen Sinneswahrnehmungen um ein bedeutendes hervortreten, ist eine Sonderung nach den einzelnen Gegenständen der Natur vorzuziehen.

Die Gefühle, die erst der Vermittlung der Sinnesempfindungen zu ihrer Auslösung bedürfen, können einmal primärer Natur sein, dann werden sie durch die Wahrnehmungen unmittelbar hervorgerufen; sie können aber auch auf indirektem Wege erzeugt werden, wenn nämlich die ursprünglichen Sinnesempfindungen durch das Medium der Idee hindurchgehen und dadurch eine bestimmte Färbung erhalten. Zwischen beiden, den reinen und den mittelbaren Gefühlen, ist oft schwer zu scheiden, da die Beziehungen zwischen Idee und Gefühl oft sehr feiner Art

[1] Man vergleiche Keats und die deutsche Romantik.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

sind. In dem sekundären Gefühl kann der durch die unmittelbare Wahrnehmung ausgelöste Gefühlsgehalt eine solche Intensität erlangen, daß er die Idee überschwemmt. Ist die Idee aber mächtiger als das Gefühl, so ist das Verhältnis zur Natur mehr ein betrachtendes als fühlendes.

Der Dichter nun kann bei der Darstellung der Natur verschieden verfahren. Entweder er stellt die Natur als eine Realität dar, bei deren Anblick sich erst sein Gefühlsgehalt gebildet hat, oder er färbt sie subjektiv, indem er seine eigenen Gefühle in die Natur projiziert und ihr so seine Seele aufprägt, wie es vor allen Dingen bei Dichtern mit stark persönlichen Gefühlen geschieht. Der Künstler, der die Natur mit seiner Seele durchtränkt, ist mit ihr durch das Band der gegenseitigen Sympathie verbunden, das seinen stärksten Ausdruck gefunden hat in dem Gefühl des All-Einen.

Es erhellt ohne weiteres, daß die Auffassung von der Natur, die im engsten Zusammenhang mit der Weltauffassung überhaupt steht, sich viel tiefer begreifen läßt, wenn die Stellung des Dichters zu den Problemen des Seins, wenn sein Verhältnis zu Gott und der Menschheit mitberücksichtigt wird.

Im Schlußkapitel dieser Abhandlung soll alles, was in den kleinen Einzeluntersuchungen an Naturgefühlsäußerungen gesammelt worden ist, zusammenfassend noch einmal dargestellt und in den geschichtlichen Zusammenhang des englischen Naturgefühls eingereiht werden, wobei es sich im wesentlichen um drei Momente handelt, die herauszuarbeiten wären. Einmal gälte es, konventionelle Naturbehandlungen auszuschalten; weiterhin würde das vielen Dichtern Gemeinschaftliche, was dem Naturgefühl der besprochenen Periode seine spezifische Färbung gibt, hervorzuheben sein; und endlich wäre noch aufzuzeigen, in welchen Punkten sich das Naturgefühl des Zeitalters Miltons mit dem des nachfolgenden Jahrhunderts berührt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	V
1. Kapitel: Einleitung	1
Die Entwicklung des englischen Naturgefühls bis zum 17. Jahrhundert und die geistigen Strömungen im Zeitalter Miltons	1
2. Kapitel: Milton	5
3. Kapitel: Die Liebeslyriker	19
1. Herrick	19
2. Carew	31
3. Suckling	36
4. Lovelace	40
4. Kapitel: Marvell	47
5. Kapitel: Die religiösen Lyriker	61
1. Crashaw	62
2. Herbert	65
3. Vaughan	70
4. Quarles	83
5. Habington	86
6. Kapitel: Die Dramatiker	89
1. Massinger	91
2. Ford	93
3. Brome	94
4. Randolph	95
5. Shirley	97
6. D'Avenant	99
7. Kapitel: Die Übergangsdichter	103
1. Cowley	104
2. Waller	109
3. Denham	113
8. Kapitel: Zusammenfassung der Ergebnisse	115

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Literaturangaben.

A. Benutzte Ausgaben der einzelnen Dichter.

Fr. Bacon, Essays, Moral, Economical, and Political. Paris 1832.

R. Brome, Dramatic Works (Pearson's Reprint). 3 Bd., London 1873.

Sir Th. Browne, Works, ed. by S. Wilkin. 3 Bd. London 1901.

W. Browne, Poems, ed. by G. Goodwin. 2 Bd. London 1894.

Th. Carew, Poems and Masque, ed. by J. W. Ebsworth. London 1893.

A. Cowley, Poems, ed. by A. R. Waller. Cambridge 1905.

R. Crashaw, Complete Works, ed. by W. B. Turnbull. London 1855.

W. D'Avenant, Dramatic Works, ed. by J. Maidment and W. H. Logan. (Dramatists of the Restoration.) 5 Bd. Edinburgh 1872 ff.

J. Denham, Poems and Translations with the Sophy, a Tragedy. (Poet. Angl.) 5. Aufl. London 1709.

J. Evelyn, Diary and Correspondence, ed. by W. Bray. 3 Bd. London 1859.

J. Ford, Dramatic Works, ed. by H. Coleridge. (The Old Dramatists.) 1875.

W. Habington, Castara, ed. by Edw. Arber. (English Reprints.) London 1870.

G. Herbert, The Temple. Sacred Poems and Private Ejaculations (Together with his Life), ed. by Izaac Walton. London 1703.

R. Herrick, The Hesperides and Noble Numbers, ed. by A. Pollard. (The Muses' Library.) 2 Bd. London 1898.

R. Lovelace, Lucasta, ed. by W. C. Hazlitt. (Library of Old Authors.) London 1864.

A. Marvell, Poems, ed. by G. A. Aitken. (The Muses' Library.) London 1898.

J. Milton, Poetical Works, ed. by D. Masson. (Globe edition.) London 1911.

Ph. Massinger, Dramatic Works, ed. by H. Coleridge. (The old Dramatists.) 1875.

Fr. Quarles, Complete Works, ed. by A. B. Grosart. (Chertsey Worthies' Library.) 3 Bd. I. u. II. Bd. 1880, III. Bd. 1881.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Th. Randolph, Poetical and Dramatic Works, ed. by W. C. Hazlitt. 2 Bd. London 1875.
J. Shirley, Dramatic Works and Poems, ed. by W. Gifford. 6 Bd. London 1833.
J. Suckling, Works, ed. by A. H. Thompson. Rontledge and Sons; London 1910.
H. Vaughan, Poems, ed. by E. K. Chambers. (The Muses' Library.) London 1896.
E. Waller, Poems, ed. by G. Thorn Drury. (The Muses' Library.) London 1901.
J. Walton, The Complete Angler, ed. by Edw. Jesse. London 1856.

B. Benutzte darstellende Werke.

I. Zur Geschichte des Naturgefühls.

A. Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern. Kiel 1884.
A. Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Kiel 1888.
O. Dolch, The Love of Nature in the early English Poetry. Progr. d. Annen-Realschule Dresden. 1882.
Groos, Über die psychologisch-statistische Untersuchung der visuellen Sinneseindrücke Shakespeares. Engl. Studien 43.
A. v. Humboldt, Kosmos. 1847. II. Bd.
F. Kammerer, Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen 18. Jahrhundert. Berlin 1909.
V. de Laprade, Le sentiment de la Nature chez les modernes. 2. Aufl. Paris 1870.
Lüning, Natur, ihre Auffassung und Verwendung. Zürich 1888.
Fr. W. Moorman, The Interpretation of Nature in English Poetry from Beowulf to Shakespeare. (Quellen u. Forschungen zur germ. Sprach- und Kulturgeschichte.) Straßburg 1905.
Fr. T. Palgrave, Landscape in Poetry from Homer to Tennyson. London 1897.
Frdr. Ratzel, Über Naturschilderung. München 1904.
M. Reynolds, The Treatment of Nature in English Poetry between Pope and Wordsworth. Chicag. Dissert. 1896.
J. Ruskin, Modern Painters. II. u. III. Bd. London 1897.
B. Scheifers, On the Sentiment for Nature in Milton's Poetical Works. Progr. der Realschule Eisleben 1901.
A. Schlesinger, Der Natursinn bei John Milton. Leipziger Dissertation 1892.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

J. C. Shairp, On Poetic Interpretation of Nature. Edinburgh 1877.
V. P. Squires, Milton's Treatment of Nature. Mod. Language Notes. Bd. IX. (S. 454—474.)
W. Steinert, Das Farbenempfinden Ludw. Tiecks. Ein Beitrag zur Geschichte des Naturgefühls. Bonner Dissert. 1907.
E. Voigt, Shakespeares Naturschilderungen. (Anglistische Forschungen.) Heidelberg 1909.

II. Über einzelne Dichter und Dichtungsarten.

C. Armster, Sir John Denham. Hallenser Dissert. 1884.
A. Brandl, Coleridge und die englische Romantik. Berlin 1886.
Cambridge History of English Literature. Bd. IV, V, VI u. VII.
Chanvet, La religion de Milton. Paris 1909.
Dictionary of National Biography.
L. Einstein, The Italian Renaissance in England. London 1902.
E. Gosse, From Shakespeare to Pope. Cambridge 1885.
E. Gosse, Seventeenth Century Studies. London 1897.
W. Greg, Pastoral Poetry and Pastoral Drama. London 1906.
P. Hamelius, Die Kritik in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège.) Brüssel 1897.
S. Johnson, The Works of the English Poets with Prefaces, Biographical and Critical. I. Bd.
J. Laidler, A History of Pastoral Drama in English until 1700. Engl. Studien 35, 193 ff.
J. Marks, English Pastoral Drama (1660—1798). London 1908.
D. Masson, The Life of John Milton. 6 Bd. London 1875—1880.
Fr. W. Moorman, W. Browne. His Britannia's Pastorals and the Pastoral Poetry of the Elizabethan Age. (Quellen und Forschungen 81.) Straßburg 1897.
Fr. W. Moorman, Robert Herrick. London 1910.
R. Poscher, A. Marvells Poetische Werke. (Wiener Beiträge zur engl. Philologie 28.) 1908.
W. Raleigh, Milton. (English Men of Letters.) London 1900.
Edw. Bliss Reed, English Lyrical Poetry. London 1912.
F. E. Schelling, Elizabethan Drama (1558—1642). II. Bd. London 1911.
O. Sommer, Erster Versuch über die englische Hirtendichtung. Marburg 1888.
A. Stern, Milton und seine Zeit. 4 Bd. Leipzig 1877.
K. Windscheid, Die englische Hirtendichtung von 1579—1625. Halle 1895.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

I. Kapitel.

Einleitung.

Die Entwicklung des englischen Naturgefühls bis zum 17. Jahrhundert und die geistigen Strömungen im Zeitalter Miltons.

Die Natur hat in der Dichtung des englischen Volkes eigentlich immer ihren Ausdruck gefunden, so verschieden auch das Verhältnis zu ihr gewesen sein mag. Nicht die Liebe zur Natur ist es, die uns aus der altenglischen Poesie entgegentritt, sondern vielmehr Ehrfurcht, ja sogar Furcht vor den elementaren Kräften in ihr. Naiv steht der Angelsachse der Natur gegenüber, er faßt sie in erster Linie mythologisch.

Mit der normannischen Eroberung nimmt die Naturbehandlung einen ganz anderen Charakter an. Das leichte romanische Element, wie es aus den Dichtungen der trouvères uns entgegentritt, dringt tief in die englische Poesie ein und läßt sich in seiner Wirkung in der Geschichte des englischen Naturgefühls bis ins 17. Jahrhundert hinein verfolgen. Es ist die Vorliebe für das Idyllische in der Natur, das Entzücken an tauigen Maimorgen, an frischen, blumenreichen Wiesen, an klaren Bächen, die melodisch rauschen, an Hainen, in denen es sich der Vogelchor gut sein läßt, so wie es uns namentlich aus Chaucers Dichtung entgegentritt.

Die Renaissance bricht zunächst nicht mit dem mittelalterlichen Genießen der leichten und lieblichen Formen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

der Natur. Erst durch den Einfluß Petrarkas bahnt sich Ende des 16. Jahrhunderts langsam eine andere Naturauffassung in England an. Die charakteristischen Züge, die Petrarkas Dichtung reizvoll gestalten: die Wonne der Wehmut, mit der er in seinem eigenen Herzen wühlt, das Sichzurückziehen in die Einsamkeit der Natur, die in seinem Liebesleid mit ihm leidet, seine im ganzen sentimental gefärbten Gefühle der Natur gegenüber werden von den englischen Renaissancedichtern übernommen, die in Petrarkas .Dichtung den Spiegel ihres eigenen Seelenzustandes fanden.

Bald aber sehen wir auch solche Dichter petrarkische Gefühle äußern, denen derartige Stimmungen durchaus fremd waren, nur um interessant zu erscheinen und dem Bedürfnis des Publikums nach Novitäten entgegenzukommen. Petrarkische Posen werden im Zeitalter Elisabeths Gegenstand der Mode. Daher kommt es auch, daß der Lyrik dieser Periode im ganzen ein Zug des Affektierten, des Unwahren anhaftet, der auch in dem Verhältnis zu der Natur zutage tritt. In die Natur projiziert man seine eingebildeten Gefühle. Im Liebesglück erhöht die Schönheit der Natur die Seligkeit des Dichters, im Kummer aber empfindet er bitter die Grausamkeit, mit der sie ihm hohnlächelt. In anderen Momenten wieder bietet ihm die Natur die Parallele für die Schönheit seiner Geliebten, die meist in Form von Bildern und Vergleichen zum Ausdruck gelangt. Die mittelalterliche Dichtung kannte Naturbilder eigentlich wenig, sie sind erst durch die Renaissance in England eingebürgert worden und haben durch den Euphuismus ihre spezifische Färbung bekommen, die sich bis weit ins 17. Jahrhundert hinein erhalten hat.

Ein anderer Einfluß, der dem petrarkischen nicht wenig verwandt und ebenfalls aus Italien herübergekommen ist, macht sich in der englischen Naturdichtung des elisabethanischen Zeitalters geltend. Es ist die Schäfer-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

dichtung, die der Affektiertheit dieser Periode nur entgegenkommen konnte. Aber wenn auch die Welt, in der sie sich abspielt, eine gänzlich imaginative ist, so hat sie doch zur Erweiterung des Horizontes der Naturpoesie beigetragen. Ja gelegentlich sehen wir sogar in England Schäferdichtungen entstehen, welche die stickige Arkadierluft durch reine englische Landluft zu ersetzen vermögen.

Wie in allem, so zeichnet sich Shakespeare auch in seiner Naturauffassung von seiner Umgebung durch die Tiefe und die Gesundheit seiner Gefühle aus. Er lebt in der Natur, ja mit ihr. Die Natur ist ihm nichts Totes, sie führt ihr eigenes Leben, ein Leben reich an Stimmungen wie das des Menschen, dem sie sich auch verwandt fühlt, und dem sie ihre Gefühle der Sympathie entgegenträgt. Shakespeares Auffassung der Natur trägt nichts von der üblichen 'pathetic fallacy'[1] seiner Zeit an sich.

Hat sich Shakespeare instinktiv von den modisch gewordenen Gefühlsäußerungen im Geiste Petrarkas freizuhalten verstanden, so sehen wir zwei seiner Zeitgenossen, Ben Jonson und Donne, bewußt gegen die Schule Petrarkas Front machen. Jonson verlangt entgegen der unter petrarkischem Einfluß stark verweichlichten Poesie der Elisabethaner eine kraftvolle Dichtung, die sich möglichst frei von Gefühlsäußerungen zu halten hätte, deren Schwerpunkt in der Idee liegen sollte. Daß diese Forderungen Jonsons im allgemeinen ungünstig auf die Entwicklung des Naturgefühls einwirken mußten, ist wohl anzunehmen, ebenso wie sich aus Jonsons Anlehnung an die Antike im ganzen wenig Günstiges für die Gestaltung des Verhältnisses zur Natur erwarten läßt, während Jonson der deskriptiven Naturpoesie, so wie er sie selbst in seinem „Penshurst“ pflegt, schon eher entgegenkommt.

John Donne aber verlangt in direktem Gegensatz zu Jonson für die Dichtung den Ausdruck des persönlichsten

[1] Ruskin, Mod. Painters III, Kap. 12.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Gefühles, und zwar entgegen der konventionellen, affektierten, ja unwahren Gefühlsäußerung der Elisabethaner die Offenbarung des eigenen, tiefsten Seelenempfindens. Er bringt in die Lyrik ein neues Element hinein: den Realismus, in dem er sich zugleich auch als Gegner der gekünstelten, phantastisch gehaltenen Welt der Schäferpoesie erweist. Sidney und Spenser haben mit ihrer romantischen Dichtung immer noch einen gewissen Einfluß, aber der Donnesche Geist wirkt doch stärker und kann es auch in dieser Zeit des gesteigerten Subjektivismus, wo das Recht des Individuums bereits stärker sich geltend macht. Die eigentliche Hirtendichtung, wie sie zur Zeit Elisabeths gepflegt wurde, verliert mehr und mehr an Interesse, bis das dem Verfall entgegengehende Drama sich des pastoralen Stoffes bemächtigt in der Hoffnung, durch dieses Element seinem schwachen Körper neue Kräfte zuzuführen.

Neben den literarischen Einflüssen Jonsons und Donnes erlangen auch noch Momente anderer Art Bedeuttung für die Entwicklung des Naturgefühls im Zeitalter Miltons. Es kommen da sowohl politisch-konfessionelle als auch wissenschaftliche Strömungen in Betracht.

Das Puritanertum, das unter Karl I. zur politischen Macht geworden war, kennt in Ablehnung aller Weltfreuden nur ein Zentrum, um das alle seine Gedanken und Gefühle kreisen: Gott, den Schöpfer des Alls. Aus der gesteigerten Innerlichkeit des Puritanertums heraus entwickelt sich dann schließlich eine andere religiöse Bewegung, die, weil sie im nüchternen, kalten Kult des Puritanertums keine Befriedigung der Sinne finden kann, in dem Schoß der katholischen Kirche Sättigung ihrer Bedürfnisse sucht.

In das 17. Jahrhundert, das für die Entwicklung des englischen Geistes so fruchtbar gewesen ist, fällt auch der Beginn der exakten Naturforschung, die auf den Fort-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

schritt der Wissenschaft von so ungeheurem Einfluß gewesen ist. Sie setzt schon mit Francis Bacon ein und erreicht größere Bedeutung in Robert Boyle, dem Gründer des 'Invisible College' (1645), aus dem sich dann bald die 'Royal Society' entwickelt. Daß die exakte, unphantastische Art der Weltbetrachtung das Verhältnis des Menschen zur Natur nicht unbeeinflußt lassen wird, steht wohl zu erwarten.

II. Kapitel.

John Milton (1608—1674)[1].

Milton ist die alles überragende Gestalt in diesem Zeitalter. Seine literarische Bedeutung reicht weit über England hinaus. In ihm sind die heterogensten Elemente vereinigt zu einem Neuen, Eigentümlichen, das in seiner Harmonie Miltons Größe und seinen Reiz ausmacht. Klassisches Altertum, Renaissance, Judaismus und Christentum schaffen aus dem insularen Germanen des 17. Jahrhunderts einen Menschen von außerordentlichem Universalismus: einen Dichter, Philosophen und Sozialpolitiker zugleich.

In seiner Jugend neigt Milton am meisten zu Spenser, ihm zeigt er sich wohl auch am ehesten geistesverwandt. Spenser hatte die englische Dichtung durch seine warme Farbenfreudigkeit und durch seinen feinen Sinn für Töne und Formen bereichert. Durch den Einfluß Platos war in ihm das Verlangen nach Schönheit wach geworden. Und diese Sehnsucht nach dem Schönen, wie sie bei Spenser zum Ausdruck gelangt, finden wir auch in Milton stark

[1] The Poetical Works of John Milton, ed. by David Masson. (Globe edition.) London 1911.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

ausgeprägt wieder. So lesen wir in einem Briefe an seinen Freund Diodati[1]: 'God has instilled into me a vehement love of the beautiful. Not with so much labour, as the fables have it, is Ceres said to have sought her daughter Proserpine, as I am wont day and night to seek for this idea of the beautiful through all the forms and faces of things and to follow it leading me on as with certain assured traces'. Sein Freund Diodati war es, der ihn öfter vom Gelehrtentisch fort in die freie Natur führte. Die 5 Jahre, die Milton nach seinen Cambridger Studien in Horton zubrachte, sind für die Entwicklung seines Naturgefühls die bedeutendsten gewesen. Der Hortoner Landschaft, die Masson (aaO. I 519) uns in poetischer Weise zu schildern versteht, begegnen wir in ihren wesentlichen Zügen in Miltons Jugenddichtungen wieder. Kaum aber finden wir Eindrücke von der Natur des kontinentalen Europa, besonders Italiens, in seinen Werken wiedergegeben, obwohl er diese Länder aus eigener Anschauung kannte. Auch die Szenerie des *Paradise Lost*, zu deren Schilderung er die Landschaft des Südens so gut hätte verwerten können, gleicht da, wo sie realer ist und sein kann, mehr einem englischen Garten.

Die Natureindrücke müssen mit einer besonderen Intensität von Milton aufgenommen worden sein, wenn er nach seiner Erblindung noch so lebhafte visuelle Empfindungen in sich wachrufen kann, wie es im *Paradise Lost* geschieht. Immerhin läßt sich ein Unterschied vor und nach Verlust seines Sehvermögens in der Empfindung optischer, besonders koloristischer Wahrnehmungen konstatieren.

In den Gedichten, die vor seine Erblindung (1652) fallen, finden wir im allgemeinen mehr Farbenfreudigkeit

---

[1] Vom 23. Sept. 1637. (Vgl. D. Masson, The Life of John Milton I, 508.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

und -Feinheit zum Ausdruck gebracht gegenüber dem reizvollen Abwägen von Licht und Schatten im *Paradise Lost*. Milton liebt es, im *L'Allegro* die Farben gegeneinander auszuspielen: den mit Reif bedeckten Berg gegen die grünen Hügel, das graue Brachland und den braunroten Rasen gegen das grüne Weideland, das lohgelbe Heu gegen die mit Gänseblumen besprenkelten Wiesen, das blaue Veilchen gegen die rote Rose, das flammende Bernsteinlicht der Sonne gegen die in tausend Farben getauchte Wolke.

Sein stark ausgeprägter koloristischer Sinn läßt ihn die Blumen mit besonderem Wohlgefallen genießen. Überall ist er verschwenderisch mit ihnen. Sein Paradies gleicht einem Blüten- und Blumenmeer. Das ganze Zeitalter ist zwar charakterisiert durch die Bevorzugung der Blumen, bei Milton aber nimmt die Verwendung doch individuellere Formen an. In *Lycidas* fleht er die Täler und die Hügel an, aus ihrem reichen Blumenschatz dem Toten eine Bahre zu streuen mit den frühen Primeln, die verlassen sterben, dem blassen Jasmin, der weißen Nelke, dem schwarzgesprenkelten Stiefmütterchen, dem glühenden Veilchen, der Moschusrose, dem Geißblatt, der bleichen Schlüsselblume, die grübelnd ihr Köpfchen hängen läßt, der Narzisse, die ihren Kelch mit Tränen füllt, kurzum, mit jeder Blume, die ihre Trauer um den Toten auszudrücken vermag, die, wie der Dichter sagt, 'sad embroidery wears'.

Die Lebhaftigkeit des Farbenspiels im Wasser des Severn gibt Milton durch Edelsteine wieder, mit denen der dahingleitende Wagen der Sabrina besetzt ist: durch den Achat, den blauen Türkis in seiner azurfarbenen Helle und den grünen Smaragd (Comus V. 893 f.). Vom Grunde her leuchtet das Korall des Bettes und schillert der Diamant der Felsen (Comus, V. 886, 881). Dann wieder dünkt ihn der Strom wie ein einziges Bernsteinlicht, das aus der Nymphe losem Haar träufelt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Milton scheint eine Vorliebe für die Bernsteinfarbe gehabt zu haben, wie überhaupt für die gelbe Farbenqualität. Das ist um so bemerkenswerter, als neuere statistisch-psychologische Untersuchungen über den Farbensinn einzelner Dichter ergeben haben, daß eine größere Verwendung der gelben Farbe erst der jüngeren Zeit angehört[1]. Neben dem vorhin erwähnten Bernsteinlicht und dem allgemeineren Ausdruck „gelb“ unterscheidet Milton ein 'tanned' und ein 'tawny'. Ein Vergleich des koloristischen Wahrnehmungsvermögens bei Spenser, Shakespeare und Milton (allerdings nur im groben gemacht) zeigt eine größere Übereinstimmung in den Farbenlinien von Spenser und Milton und weist auf den feiner entwickelten Farbensinn Miltons gegenüber Shakespeare und Spenser hin. In Shakespeares Werken sehen wir von den bunten Farben Rot stark vorherrschen, das Zeichen eines primitiveren Farbensinns. Spenser ist schon viel sparsamer in dem Gebrauch von Rot, Milton aber übertrifft ihn noch. Umgekehrt ist es mit der Verwendung von Grün, da erreichen wir den höchsten Punkt mit Milton; ähnlich verhält es sich auch mit den gelben und den stumpfen Farbenqualitäten.

Milton bietet uns eine ganze Skala von roten Farbentönen, vom krassesten Blutrot über Rubinrot und Rosenrot bis zum feinsten Rosa, vom Purpurrot bis zum Braunrot. Stark sehen wir Milton das Gold verwenden; dort, wo es ihm zu hart erscheint, weiß er es durch ein passendes Beiwort wie *downy* vortrefflich abzudämpfen. Zur Darstellung des Lichts ist es ihm aber nicht grell genug.

Schon im *Comus* tritt das Farbenspiel zurück gegenüber der Licht- und Schattenwirkung, die ihre Vollendung

[1] Vgl. L. Frank, Statistische Untersuchungen über die Farbenverwendung in der Dichtung Goethes. Dissert. Gießen 1909. — Groos, Über die psychologisch-statistische Untersuchung der visuellen Sinneseindrücke Shakespeares. Engl. Studien 43.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

im *Paradise Lost* erreicht. Der Zeichnung des Lichts fühlt Milton sich nicht immer gewachsen; es fehlen ihm hierzu die Ausdrucksmittel. Mit desto größerer Kraft weiß er aber den Schatten darzustellen. Als Farbe für das Dunkel verwendet er vorzugsweise das unbestimmte *dark*, daneben aber auch *black*, *dun*, *gray* und *brown*. Die Dämmerung erscheint ihm grau, die Morgendämmerung gelegentlich auch rosig. Der Schatten hat für ihn teils graue, teils braune und schwarzbraune Färbung. Zur Darstellung der ihm so verhaßten Nacht wählt er meist die schwarze Farbenqualität. Er kann sich nie genug darin tun, der Nacht Attribute der häßlichsten Art beizulegen. Um sie schreckenerregender zu gestalten, gesellt er ihr einen Gefährten zu, den Nebel. 'Gray and dusky', durch diese Farbenattribute gibt er schon seine Abneigung dem Nebel gegenüber zu erkennen, der gleichsam Pestilenz für ihn ausatmet.

Ein reizvolles Verhüllen durch den Nebel empfindet er noch nicht. Zwar beobachtet er schon den durch die aufgehende Sonne golden gefärbten, flockigen Saum des Nebels, er sieht, wie der Nebel steigt und fällt (P. L. V. 185 ff.), wie er sich abends aus dem Fluß hebt, wie er über den Morast dahin gleitet und sich fest an die Sohlen des heimkehrenden Arbeiters heftet (P. L. XII. 629 ff.).

Milton zeigt eine starke Reaktion auf atmosphärische Reize. Die Luft erscheint ihm bald flüssig, bald schwammig. Regen, Schnee, Hagel, überhaupt fast alle Niederschläge berühren ihn unangenehm, und ihre Jahreszeit nennt er 'inclement' und 'decrepit' (P. L. X 1062, 656 ff.). Sogar der Tau hat in seinem Niederschlag für den Menschen nur unangenehme Wirkung, denn er erzeugt das Gefühl des Kalten, Fröstelnden und Schauernden. Den erfrischenden Einfluß des Taus auf die Natur verkennt er jedoch nicht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Alle Gefährten des Winters wie Frost, Kälte, Schnee usw. tragen nur dazu bei, den Winter noch unangenehmer zu gestalten. In seiner Hymne 'On the Morning of Christ's Nativity' berührt ihn allerdings das reine, weiche Schneekleid der Erde wohltuend, der Stimmung des ernstfröhlichen Ereignisses entsprechend. Er freut sich, wenn der Winter, der so manche Frühlingsblüte durch sein oft verspätetes Auftreten vernichtet, endlich dem Frühling weicht (Samson Agonistes 1576f.). Da saugt er mit Begier die lebenserweckende und stärkende Frühlingsluft ein.

Milton hat ein sehr feines Geruchsempfinden. Die frische Morgenluft atmet ihm balsamische Düfte entgegen, sie kommt ihm reiner vor nach der langen Nacht. Die Empfänglichkeit für den Wohlgeruch der Blumen und Blüten findet kräftigen Ausdruck. Ihm hauchen die rötlichen und goldenen Früchte einen Duft aus, der die Sinne mehr reizt als der Geruch des süßen Fenchels oder der milchstrotzenden Zitzen der Ziege, auf die daheim das Junge wartet (P. L. IX 578ff.). Den eigenartigen Geruch der Milch, wie ihn die *dairy* ausströmt, und wie ihn die Kühe verbreiten, erwähnt er öfter. Den Geruch des Korns unterscheidet er von dem des angebundenen und ersterbenden Grases. Für die ländlichen Düfte scheint er überhaupt empfänglich gewesen zu sein.

Ähnlich zeigt Milton ein offenes Ohr für die einfachen ländlichen Töne, die dem Menschen so viel zu sagen vermögen. Namentlich tritt dies in seinen Jugenddichtungen hervor. In den beiden poetischen Stimmungsbildern versteht er sich vorzüglich auf die Auswahl der Töne, der Stimmung entsprechend. Da hören wir im *L'Allegro* durch die ganze Natur ein Lachen ziehen, das sich „beide Seiten" hält. Wir hören die Lerche singen, den Hahn krähen, wir vernehmen, wie das Echo das Schmettern der Jagdhörner und das Bellen der Hunde zurückgibt, wie das Milchmädchen fröhlich ein Lied anstimmt, der Pflüger

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

über das gefurchte Land hinpfeift, der Mäher seine Sense wetzt, wie eine lustige Fiedelweise ertönt und die fröhlichen Glocken erklingen. In *Il Penseroso* ruft die Glocke wie aus weiter Ferne zu uns herüber mit langsamem Schwunge, dumpf dröhnend. Der Nachwächter lallt schläfrig seinen Spruch, die Wasser murmeln, die Nachtigall schlägt ihre süße, melancholische Weise.

Daß Milton gerne dem Vogelgesang lauscht, ist selbstverständlich; aber er bleibt hier doch ganz in den Grenzen der Konvention stecken: über Nachtigall und Lerche, denen er den Vorzug gibt, und den ungern gehörten Kukkuck geht er kaum hinaus (Sonnet to the Nightingale).

Für Milton in seiner außerordentlichen Sensibilität ist die ganze Atmosphäre belebt und bewegt. Die Winde flüstern geheimnisvolle Dinge dem zu, der sie versteht. Die himmlischen Geister in ihrem mystischen Tanz und die Gestirne in ihrer ewig gleichen Bewegung erzeugen eine Musik, die nur von wenigen vernommen werden kann.

Die Unendlichkeit des Weltenraumes glaubt Milton nicht besser wiedergeben zu können, als wenn er Satan und die Schar der abgefallenen Engel neun Tage zum Höllensturz gebrauchen läßt. Die Plastik der Anschaulichkeit, wie sie hier zum Ausdruck kommt, und wie sie Milton von den Griechen gelernt hat, unterscheidet den Dichter von seinen Zeitgenossen. Immer wieder tritt sie uns aus seiner Dichtung entgegen, so wenn er von dem *grey-hooded Even* (Comus 188), der *empty-vaulted night* (Comus 250), den *plighted clouds* (Comus 301) und den *beckoning shadows* (Comus 207) spricht. Das sind nur wenige Beispiele, aus einer ganzen Fülle herausgegriffen.

In seinem gering entwickelten Formengefühl für die Berge ist Milton ganz Kind seiner Zeit, obschon er sich an der lieblichen Abwechselung von Hügel und Tal freut. Angesichts einer Hügelkette reflektiert er über den Schutz, den sie Menschen wie Früchten gewähren kann. Die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

barren breast of mountains (L'Allegro 73) gönnen zwar den schwer arbeitenden Wolken eine Ruhepause, aber sie sind doch eben unfruchtbar. Meist bewegt sich Milton in den konventionellen Ausdrücken wie 'shaggy hills' oder 'shaggy mountains'; spricht er sich etwas bestimmter aus, so konstatiert er nur unschöne Formen in ihnen: bald sind sie *tumid*, bald *hugebellied*.

Angenehmer ist seinem Auge die glatte Fläche der See. Aber wie er den Bergen gegenüber keinen Sinn für deren Schönheit und Erhabenheit zeigt, so hat er auch kein stärkeres Empfinden für die wechselnden Stimmungen der See. Wenn er von dem Meere spricht, so geschieht es fast immer in Gleichnissen. Er bewundert die Kraft der brandenden, tosenden Wellen, die aber trotz all des Energieaufwandes den Klippen doch nichts anhaben können und schließlich nur in Schaum und Blasen enden (P. Reg. IV 18ff.). Im ganzen scheint aber die aufgeregte See wenig Eindruck auf ihn gemacht zu haben; meist gibt er nur ihre unangenehme Wirkung auf den Menschen wieder.

Das Wasser der Flüsse und Waldbäche belebt er mit Nixen und Elfen, und die Anziehungskraft des Wassers, so wie sie Goethe in seinem „Fischer" ausdrückt, hat er auch schon leise empfunden. Wir begegnen öfter in seinen Dichtungen der englischen Flußlandschaft, die durch ihre binsenumfransten, weidenbehangenen und ulmenbewachsenen Ufer ein so eigenartiges Gepräge hat und so recht dazu geeignet ist, Stimmungen ernster Natur zu erwecken, wie sie Miltons Temperament am meisten entsprechen. Eine besondere Rolle weist er im *Comus* dem Severn zu.

Eine Lokalisation der Szenerie gibt Milton in seinen Jugenddichtungen selten; in seinen Epen aber liebt er es geradezu, durch Hinzufügung geographischer Namen ein bestimmtes Kolorit zu erzeugen (P. L. I 302f.). Allerdings sind verhältnismäßig selten solche Lokalitäten gewählt, die Milton von seinen Reisen her hätte kennen können;

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

viele sind der Bibel entnommen, wie es bei dem Stoff ja auch nicht fernliegt.

Ein nicht unbedeutender Teil der von Milton wiedergegebenen Naturerscheinungen trägt gelehrten Charakter an sich und ist nicht aus unmittelbarer Anschauung gewonnen. Immerhin aber sind wir überrascht, einen Gelehrten-Dichter auf so mannigfaltige Reize der Außenwelt so intensiv reagieren zu sehen. Freilich geben die Jugendgedichte frischer die Eindrücke wieder, die er von der Natur aufgenommen hat; aber in ihnen wie in all seinen Werken nimmt die Natur, abgesehen von *L'Allegro* und *Il Penseroso*, selten selbständige Bedeutung an; meist ist sie dem Dichter nur Mittel zum Zweck, sei es, daß sie zur Erhöhung der Anschaulichkeit in Bildern Verwendung findet, oder auch daß sie symbolisch gebraucht wird; gewöhnlich tritt sie in den Dienst seiner Ideen, mögen diese nun religiöser, moralischer oder anderer Natur sein.

Sehr viele und gerade sehr feine Naturbeobachtungen Miltons finden wir in Gleichnissen und Metaphern verwandt. Näher auf sie einzugehen, ist angesichts der über Miltons Natursinn schon vorliegenden Arbeiten nicht nötig[1]; Scheifers namentlich behandelt sie.

Licht- und Dunkelempfindungen finden eine stark symbolische Verwendung sowohl im *Comus* als auch im

[1] Alban Schlesinger, Der Natursinn bei John Milton. Leipziger Diss. 1892. — B. Scheifers, On the Sentiment for Nature in Milton's Poetical Works. Progr. der Realschule Eisleben 1901. Wenn in der vorliegenden Skizze manche Erörterungen ausführlicher gehalten sind, als es der Darstellung des ganzen angemessen erscheint, so geschieht es lediglich, weil diese Punkte in den genannten Arbeiten überhaupt nicht behandelt oder nur gestreift worden sind. — Nachträglich, nachdem diese Einzeluntersuchung schon fertiggestellt war, kommt mir noch eine Abhandlung über Miltons Naturbehandlung zu Gesicht von Vernon P. Squires, erschienen in den *Modern Language Notes*, Bd. IX. Diese Arbeit hat den Vorteil für sich, daß sie objektiv ist; aber da sie durchaus nicht erschöpfend ist, erscheinen mir meine Untersuchungen nicht überflüssig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Paradise Lost. In beiden ist es der Kampf zwischen Gut und Böse, den Milton zum Ausdruck bringen will. Mit einer künstlerischen Feinheit, die fast an Rembrandt erinnert, verfährt er in der Verteilung von Licht und Schatten im *Paradise Lost.* Hier stellt sich ihm das Weltall dar wie ein gewaltiges Spiel von Hell und Dunkel. Die Gestalt Gottes, das Licht selbst, zu blendend, um von Menschen ertragen werden zu können, bildet mit seinen Engeln, deren Lichtausfluß immer noch dem Menschenauge zu stark ist, die eine Gruppe. In ein geheimnisvolles Halbdunkel gehüllt, sehen wir eine zweite. Es ist die Erde mit ihren unzähligen Lebewesen, aus denen, stärker beleuchtet, der Mensch hervortritt, der Träger des göttlichen Odems. Und in Schatten getaucht ist die dritte Gruppe: ein Durcheinander von schwarzen Leibern, aus denen eine Gestalt sich kräftiger abhebt, grausig und schön zugleich anzusehen: es ist Satan, der einst zu strahlend war in seiner Helle, um sie ganz einbüßen zu können. Gerade diese letzte Gruppe hat Milton mit einer solchen Kraft darzustellen gewußt, daß man nicht mit Unrecht Satan als die Hauptfigur des Epos bezeichnet hat. Ein so starkes Verarbeiten optischer Empfindungen im Dienst der Idee mutet uns ganz modern an.

Es war Milton nach seiner Erblindung ein innerstes Bedürfnis, seinem Schmerze um den Verlust seines Augenlichts Ausdruck zu geben. So können wir es verstehen, daß sein 'Paradise Lost' teilweise zu einer Licht- und Schattenstudie geworden ist. Es ist nur natürlich, daß ein Mensch wie Milton, mit dem steten Drang zur Betätigung, seine Blindheit besonders schmerzlich empfinden muß. In *Samson Agonistes* läßt Milton Samson bitter um das verlorene Augenlicht klagen. Da das Licht dem Leben so notwendig ist, so sagt er hier, und fast das Leben selbst bedeutet, warum ist es dann an den zarten Augapfel gebunden und nicht wie das Gefühl etwas Diffuses? Dann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

wäre er nicht dazu verurteilt, in dem Land der Finsternis zu wohnen und ein Leben führen zu müssen, das mehr Tod als Leben bedeutet (S. A. 67 ff.). Im *Paradise Lost* spricht der Dichter bitter von dem leeren Blatt, das man ihm statt des Buches lebendigen Wissens reiche (P. L. III 41 ff.).

Mit feinem Gefühl hat Milton die verwandten Seiten, die er zwischen Mensch und Natur empfindet, in den beiden Gegenstücken *L'Allegro* und *Il Penseroso* herausgearbeitet[1]. Gefühle der Sympathie zwischen Natur und Mensch finden wir gelegentlich auch in seinen anderen Werken hervorgehoben. Als nach der Erschaffung Evas Gott dem Adam das Weib zuführt, deren Schönheit die ganze Paradieses-Pracht in Schatten stellt, und Adam sie zum Lager geleitet, da jubilieren Himmel und Erde, und jeder Hügel, jeder Vogel stimmt mit ein (P. L. VIII 510 ff.). Nachdem Eva — gegen Gottes Gebot — von dem Baume der Erkenntnis gegessen hat, fühlt die Erde die Wunde, und ähnlich erzittert sie, als Adam aus Liebe zu Eva den Apfel genießt (P. L. IX 782 ff., 1000 f.). Auch in *Lycidas* trauert die Natur mit dem Hirten um den Toten (Lyc. 38 ff.), und in der Hymne auf Christi Geburt ist die Natur dem Charakter des Ereignisses angepaßt: den Frieden, den Christus durch seine Geburt den Menschen bringt, finden wir auch in der Natur ausgedrückt. Kaum bewegen sich die Winde, nur ganz sacht küssen sie die Wasser. Voll Verwunderung und Ehrfurcht halten die Sterne in ihrem Lauf inne. Dem blendenden Lichte Christi gegenüber wagt sich die Sonne nicht mit ihrem Licht hervor.

Die Disharmonie der Stimmung, die dem Menschen in der Natur bewußt werden kann, sehen wir Adam

[1] Es ist schon so viel über diese Stimmungsbilder geschrieben worden, daß hier nicht näher darauf eingegangen zu werden braucht. Ich verweise auf A. Brandl, S. T. Coleridge und die englische Romantik, Berlin 1886 (S. 33 ff.). A. Stern, Milton und seine Zeit, 4 Bd., Leipzig 1877 (I, 208 ff.). Vgl. auch D. Masson, The Life of John Milton I, 533 ff. S. Johnson's Prefaces, Bd. I.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

empfinden nach dem Sündenfall, als der rosige Morgen ihm entgegenlacht, während seine Seele von dunklen Gefühlen durchsetzt ist.

Der 'pathetic fallacy' ist sich Milton genau bewußt in *The Passion*:

> Befriend me, Night, best patroness of grief!
> Over the pole thy thickest mantle throw,
> And work my flattered fancy to belief
> That heaven and earth are coloured with my woe.

Das Gefühl eines gemeinschaftlichen Bandes zwischen Mensch und Natur hat in Milton eine starke Zurückhaltung erfahren durch den Einfluß der hebräischen Dichtung. Dem Juden bedeutet die Natur die Manifestation Gottes, des Schöpfers, und als solche genießt er ihre Schönheit. Er verweilt nicht so sehr bei den Einzelheiten der Natur, er zieht das ganze Universum in den Kreis seiner Beobachtungen. Er entdeckt keine besonderen Schönheiten in dem Einen gegenüber dem Andern; ihm ist alles gleich schön, denn alles offenbart ja den Schöpfer. Aus dem Verhältnis zu Gott ergibt sich sein Verhältnis zur Natur, sie hat für ihn nur Bedeutung in bezug auf den Schöpfer. Seine Gefühle sind religiösen Charakters, durch die Gottesidee ausgelöst. Es konnte im Juden kein reines Verhältnis zur Natur entstehen, weil seine Gefühle der Natur gegenüber nicht primärer Art waren. So sehen wir die Naturerscheinungen fast nur in Bildern und Gleichnissen verwendet, teils um Gottes Herrlichkeit auszudrücken, teils um auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hinzuweisen.

Einen starken Einschlag dieser hebräischen Naturauffassung finden wir in Milton wieder, nicht allein in seinen Epen, in denen er sich durch den Stoff schon zu solcher Auffassung hätte gebunden fühlen können, sondern auch in seinen andern Werken. Auch ihm ist die Natur die Offenbarung Gottes, sie löst Gefühle religiöser Art in ihm aus, nicht unmittelbar, sondern durch das Medium

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

der Idee Gottes. Wie der Hebräer, so umfaßt auch er die ganze Natur, das ganze Universum. Aber wir haben Milton im Gegensatz zum Juden doch mehr beim einzelnen verweilen, ja bisweilen kleine, unscheinbare Dinge mit einer gewissen Liebe behandeln sehen. Was ihn noch sonderlich von der jüdischen Auffassung scheidet, ist das Gefühl des Einsseins, das Milton der Natur gegenüber hat. Den Hebräer vereint kein anderes Band mit der Natur als das Bewußtsein, daß sie beide Geschöpfe Gottes sind; er selbst aber hebt sich weit über die Natur hinaus, denn er trägt ja den Odem Gottes in sich. Milton betont ebenfalls stark den Menschen, vielleicht noch schärfer als der Hebräer, einmal unter dem Einfluß der Renaissance, andererseits auch, weil ihm die Idee, deren Träger der Mensch ist, zu viel bedeutet. Aber Milton hat nicht die strenge Trennung innerhalb der Natur, das Starre der jüdischen Auffassung. Bei ihm ist die Natur ein Ganzes und der Mensch Teil dieses Ganzen. „Alle Dinge sind eines Urstoffes, der gleichen Substanz, verschieden nur in Graden, Art und Form, verfeinerter und reiner, geistiger, je näher Gott sie stehen und je mehr sie zu ihm hinstreben“ (P. L. V 472 ff.). Für Milton ist die Natur in Bewegung, im Fluß. Er erkennt eine Entwicklung in ihr an. ‘Till body up to spirit work’ sagt er und fährt fort:

> Flowers and their fruit,
> Man’s nourishment, by gradual scale sublimed,
> To vital spirits aspire, to animal,
> To intellectual. (P. L. V 482 ff.)

Dieser eine Urstoff, von dem alle Dinge ausfließen, ist Gott; zu ihm kehrt auch alles, falls es nicht entartet ist, zurück (P. L. V 469 f.).

Der Pantheismus, wie er hier ausgedrückt ist, klingt noch öfter in Miltons Werken leise an. Durch den Einfluß der Bibel hat diese Auffassung eine eigentümliche Färbung erhalten und ist durch sie wohl auch an einer volleren

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Entwicklung gehindert worden. Laprade sieht gerade darin ein günstiges Moment für die Beurteilung Miltons[1], wenn er sagt: „Peut-être mieux que les autres poètes modernes a-t-il trouvé la juste mesure entre le paysage mort, abstrait, incolore, conventionel de l'école classique, et le réalisme outré, l'exubérance, en un mot ce qu'on pourrait appeler le panthéisme de certains poètes contemporains."

Wie man auch hierüber denken mag, jedenfalls rückt dieses pantheistische Erfassen der Natur Milton unserer Zeit näher. Er ist der erste englische Dichter, in dem wir den Gedanken des All-Einen in der Natur, den mancher vor ihm wohl schon empfunden haben mag, klarer ausgedrückt finden[2].

Die Objektivität, die den Grundton von Miltons Wesen ausmacht, bestimmt auch die Art seiner Naturbehandlung. Unmittelbare, reine Gefühle finden wir selten in seinen Dichtungen ausgesprochen. Und dennoch versteht es Milton, so zurückhaltend er mit dem Ausdruck seines eigenen Fühlens ist, im Leser Gefühle intensiverer Art zu erwecken, wie es z. B. in *L'Allegro* und in *Il Penseroso* der Fall ist.

Für die Geschichte des Naturgefühls gewinnt Milton einmal insofern Bedeutung, als er das ganze Universum in den Kreis seiner Betrachtungen zieht, sodann wegen der Einfachheit und Plastik seiner Naturbilder, und endlich, weil er Tieferes in die Natur hineinzulegen vermag und sie als ein zusammengehörendes Ganzes empfindet.

---

[1] Victor De Laprade, Le Sentiment de la Nature chez les modernes. (La poesie anglaise. 2. Milton.) 2. A. Paris 1870.

[2] V. P. Squires spricht im letzten Teil seiner Abhandlung *Milton's Treatment of Nature* (Mod. Lang. Notes IX) dem Dichter ein pantheistisches Erleben der Natur ab. Er sagt: 'He had little or no philosophy of nature. He does not seem to have felt the influence of an all prevailing anima Mundi — a spirit which touches the inmost soul, making one laugh with it and weep with it. He was in no sense a pantheist as was Shelley, he could not even be accused of being one as was Wordsworth'. (S. 474.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

III. Kapitel.

Die Liebeslyriker.

Herrick — Carew — Suckling — Lovelace.

Die Liebeslyrik, die ihre Pflegestätte hauptsächlich am Hofe Karls I. gefunden hat, nimmt unter dem Einfluß Ben Jonsons und namentlich John Donnes, auf deren Bedeutung schon in der Einleitung hingewiesen wurde, einen von der Renaissancelyrik wesentlich verschiedenen Charakter an. Die platonische Art der Liebe, wie sie die Elisabethaner in ihrer Dichtung zum Ausdruck brachten, weicht einem derben Realismus. Man begnügt sich nicht mehr, die Geliebte von fern anzubeten, sondern man geht im Genuß auf. Gefühle, wie sie Donne der Welt und speziell den Frauen gegenüber empfunden hatte, Gefühle à la Byron und Heine, finden ihren Ausdruck namentlich in Sucklings Gedichten. Carew äußert ja auch gelegentlich solche Empfindungen, im ganzen jedoch unterliegt er mehr — und bei seiner Veranlagung darf man sagen, glücklicherweise — der Beeinflussung durch Ben Jonson. Aus Herricks Dichtung atmet uns klassischer Geist entgegen, der Geist des Anakreon und des Horaz mit ihrem 'Carpe diem', während Lovelace als einzigster aus diesem Kreis sich auf den Bahnen der Elisabethaner hält und dem alten Ideal der Liebesdichter treu bleibt.

1. Robert Herrick (1591—1674)[1].

In Herrick, dem Verfasser der *Hesperides* und der *Noble Numbers*, erlebte die elisabethanische Lyrik ihren Untergang, aber wahrlich einen Sonnenuntergang mit glü-

[1] Robert Herrick, *The Hesperides* and *Noble Numbers*, ed. by A. Pollard. (The Muses Library.) 2 Bd. London 1898.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

henden, bunten Farben, mit einer Pracht, wie die Sonne sie in ihrem Tageslauf nicht zu entfalten vermochte. Die Ursprünglichkeit des Gefühls, die Musik der Sprache der elisabethanischen Dichtung finden wir unter den Dichtern im Zeitalter Miltons fast allein in Herrick wieder. Mit den Vorzügen der vergangenen Periode verbindet Herrick aber auch die wertvollen neuen Momente seiner Zeit: die Offenbarung des persönlichsten Lebens. Klar erkennt er die Domäne seines künstlerischen Schaffens, 'Born a blackbird or a thrush, he did not take himself (or try) to be a nightingale'[1]. Die Fähigkeit, sich selbst klar zu erkennen, entspringt wohl seiner kritischen Veranlagung, die durch den Verkehr mit Ben Jonson, zu dessen „Stamm" auch er zählte, und dem er sich von allen englischen Dichtern einzig verpflichtet fühlte, gestärkt wurde. Von Jonson lernte er die „klassische Zurückhaltung", die seinem stark romantisch veranlagten Wesen zugute kommen mußte. Durch Jonson wurde er zu den Klassikern hingeführt; aber was Jonson nie besessen, darüber verfügt Herrick: die Freiheit bei aller Abhängigkeit. Daher wirkt Herrick auch niemals peinlich und ermüdend bei all seinen klassischen Reminiszenzen. Der römische Geist, der oft über seinen Gedichten liegt, erscheint uns als Teil seines Wesens. Dennoch hat kein Dichter vor ihm es verstanden, echtes englisches Landleben in seiner zufriedenen Behaglichkeit und Wohligkeit, in seiner schlichten Poesie mit solcher Wahrheit und Innigkeit zu schildern wie gerade Herrick.

Da ist nichts in der Natur, das ihm zu gering, zu klein dünkt, um es nicht poetisch verklären zu können. Als Pfarrer von Dean Prior war er aufs engste mit dem Lande und einer Landwirtschaft treibenden Bevölkerung verbunden. Wenn er sich auch zunächst nur schwer von London und seinem dortigen Leben als Höfling zu trennen

[1] So sagt Swinburne in seiner Vorrede zu der Pollardschen Ausgabe der Gedichte Herricks.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

vermochte, so wird er im Grunde — in richtiger Erkenntnis seiner Bedürfnisse — doch nicht ungern dem Ruf nach Dean Prior gefolgt sein. Das zeigen uns die Gedichte, die in die Zeit fallen, da er in London Goldschmiedslehrling war, besonders *A Country Life*, das er seinem Bruder widmete. Ein gelegentliches 'loathed West' und 'loathsome Devonshire' ist mehr aus der Stimmung der Revolutionsjahre heraus zu erklären. Im ganzen hat Herrick sicher ein glückliches Leben in Dean Prior geführt, voll Zufriedenheit mit seinem einfachen Haus, in dem es ihm Prue, seine Magd, so behaglich zu machen verstand, stolz auf all das ländliche Zubehör der Pfarrei, besonders auf den kleinen Garten.

Wohl nie ist vor Herrick einem englischen Hausgarten so viel Aufmerksamkeit gewidmet worden. Für Herrick ist der Garten von einer nicht zu unterschätzenden Wichtigkeit. Versieht er ihn doch mit irdischer Nahrung, gibt er ihm doch seine Bohnen, seine Erbsen, seinen Kohl, seine Rüben und alle die Kräuter, die der Speisen Geschmack erhöhen helfen: den Portulak, die Wasserkresse, die Zwiebel, den Lauch, die Sellerie. Er liefert ihm auch das Material, mit dem er seine Hausgötter befriedigen kann, die Petersilie und den Knoblauch (I S. 165). Seine für Schönheit und Wohlgerüche so empfängliche Seele findet in seinem Garten Befriedigung durch die Vielheit und Buntheit der Blumen, des Jasmin und des Goldlacks, der Narzisse und der Nelke, der Tulpe und der „Lilie mit ihren vielen Ehrenmädchen". Den Preis der Schönheit aber zollt er der Rose, deren eigenartiger Duft selbst beim Verwelken ihn noch anzieht. Angesichts eines Blütenregens weiß er nicht, ob sein Auge oder sein Geruchssinn sich mehr daran labt. Die ganze Sommerpracht löst die eine Empfindung der „goldenen Pomphaftigkeit" in ihm aus (I S. 97). Es ist nur eine Ausnahme, wenn Herrick Farbenattribute zu den Blumen hinzufügt. Blume und Farbe sind ihm fast identisch. Daß er feine Farbentöne

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

zu erkennen vermag, geht aus seinem Gedicht *To the Painter* hervor. Golden erscheint ihm die Pracht der Früchte, wie 'amber beads' nehmen sie sich aus. Die bläuliche Pflaume, deren Harz der Frucht einen duftigen Hauch verleiht (I S. 207), die verschämt dreinschauende Birne, der errötende Apfel (I S. 242) locken ihn zum Genuß.

Auf dem Felde beobachtet er den Landmann am Pfluge. Er erfreut sich an den frischen Wiesen mit ihren unzähligen Gänseblumen und Primeln, deren Saft ihn bisweilen süßer dünkt als die Milch der Kühe. Der blühende Klee weht ihm seinen Duft entgegen. Bis zur Wamme findet er das glatte Rindvieh im Futter stecken; munter sieht er die Füllen auf der Weide umherspringen. Am mutwilligen Stier fällt ihm die breite Stirn, das große Auge, das elsternfarbengesprenkelte Fell und das scharf zugespitzte Horn besonders auf (II S. 130). Das sanfte Brüllen des Viehs, wenn es abends beim Melken einander begrüßt, ist seinem Ohr ebenso süß und angenehm wie der Gesang des Kuhhirten, den er seiner Liebsten zu Ehren anstimmt (II S. 52).

Verhältnismäßig wenig reagiert Herrick auf die einfachen ländlichen Laute. Vom silbernen, weidenumfransten Strom läßt auch er sich sanft ins Traumland hinüberleiten. Gelegentlich spricht er auch von den 'warbling notes' der Nachtigall, aber es wirkt doch wohltuend, daß er uns nicht immer wieder ihrem melancholischen Gesange lauschen läßt. Statt der Lerche und der Nachtigall feiert er vielmehr das Rotkehlchen (I S. 20f.) und den Sperling (I S. 128f.); als Ersatz für den Chor der Vögel bietet er uns eine andersartige Musik: das Zirpen der Heuschrecke und des Heimchens, das Summen der Fliegen und das Piepsen der Mücke, die auf ihre eigene Weise ihrer Liebe Ausdruck geben (I S. 149)[1].

[1] Vgl. William Browne's *Britannia's Pastorals* (III 1 v. 953 ff.), der ein ähnliches Konzert bringt zwischen dem 'Threemouth'd grasshopper', dem 'fieldcricket' und der 'deep well-breasted gnat'.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Eine feine Beobachtung des kleinsten in der Natur zeigt sich besonders in den 'fairy-songs', wo seine Phantasie Gewebe von zarten Fäden spinnt, die man nicht zu berühren wagt aus Furcht, sie möchten zerreißen. Mit einem wunderbaren Proportionsgefühl versteht Herrick, seine Feenwelt zu schaffen; er weiß ihr ein ganz eigenes Leben zu geben. Ist es im Walde auch finster, die kleinen Geister finden es immer licht; denn es leuchtet die silberne Schnecke, es glimmert das in Fäulnis übergegangene Holz, und es funkelt des Glühwürmchens helles Auge (I S. 207). Geschäftig bewegen sich die Ameisen, surrend fliegt die Biene von Blume zu Blume und trägt stolz ihren reich gefüllten Beutel heim. Die kleine Eidechse, der Ohrwurm, ja die feinen Fühler des Schmetterlings (I S. 149) und die blaßblauen Flügel der Fliege (I S. 114), es findet alles Beachtung.

Mit einer gewissen Liebe spricht Herrick von den Tieren, die sozusagen sein häusliches Glück mit ausmachen helfen. Da ist der Hahn, der ihm die fehlende Uhr ersetzt, die Henne, die ihm täglich ihr langes, weißes Ei legt, die Gans mit ihrem losen Geschnatter, das zahme Lamm, die tändelnde Katze, die fett geworden ist von all den vielen Mäusen, welche sie überrascht hat, und last not least sein treuer Hund Tracy (II S. 55 f.).

Eine solche Mannigfaltigkeit von feinen Naturbeobachtungen bietet uns Herrick, wie sie nur wenige Dichter vor ihm zum Ausdruck gebracht haben. Zwar umfaßt Herrick nur einen beschränkten Teil der Natur: er ist der Sänger der Blumen und der Wiese, des Feldes und des Waldes; aber innerhalb dieser kleinen Domäne gibt er auch um so reicher. Das Leben des kleinen Landmannes lebt er sozusagen mit. Aus allem, das sich ihm bietet, versteht er etwas zu machen. 'Gather ye rosebuds while ye may'; daraufhin schneidet er sein Leben zu. Glücklich über jede Abwechselung, die ihm das Leben in Dean Prior

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

bringt, nimmt er lebhaften Anteil an all den ländlichen Spielen und Scherzen, an denen gerade das englische Landleben so reich ist. Es entspringt seinem innersten Wesen, so stark auf alle Gebräuche zu reagieren. Zu Weihnachten läßt er mit jubelndem Lärm den 'Christmas log' hereinbringen (II S 79), zum Dreikönigsabend (Twelfth Night) die Bohne und Erbse zum Königspaar machen und auf sie mit dem nach besonderer Weise gebrauten Getränk anstoßen (II S. 145). Der „St. Distaffs-Tag" ist teilweise schon wieder der Arbeit gewidmet; man kann sich aber nach der langen Feiertagszeit noch nicht so rasch wieder an sie gewöhnen, schnell spannt man den Ochsen vom Pfluge aus und mischt sich unter die spinnende Mädchenschar, brennt ihnen den Flachs und die Hede an (II S. 142). Zu „Lichtmeß", wenn die Tage anfangen länger zu werden, läßt auch der Frühling nicht allzu lange mehr auf sich warten. Daher fort mit dem Rosmarin und dem Lorbeer, nieder mit dem Mistelzweig, herbei mit dem grünen Buchsbaum, dem Symbol des Frühlings (II S. 129). Jetzt ist es auch Zeit, nach alter Sitte den Trinkspruch auf die Obstbäume auszubringen, denn nur dann werden sie reichliche Früchte tragen (II S. 80). Endlich aber kommt der langersehnte Mai heran. „Wie kannst du, Geliebte, nur so lange schlafen. Aurora hat längst ihre frischen Farben in die Luft fließen lassen und den Tau fast aufgesogen. Aber spute dich, dann werden immer noch einige Tropfen übrig bleiben, um dich mit „Morgenperlen" zu schmücken. Sei kurz mit deinem Gebet, dein Gott wird es dir heute nicht verargen, genieße lieber das mit Grün und Weißdorn geschmückte Dorf. Sei hurtig, schon kommen die jungen Burschen mit ihren Mädchen zurück, sie haben ihren Anteil an Kuchen und Sahne sich gesichert. Sie schwatzen und küssen einander und erzählen sich leise Dinge, die kein Dritter zu wissen braucht"[1].

[1] Corinna's going a Maying.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Schon viele Dichter vor Herrick haben den Mai willkommen geheißen und gefeiert, aber keiner hat es vermocht, uns ein Stimmungsbild des Wonnemonats zu geben, wie er es in *Corinna* tut. Shakespeare fühlte als erster die Übereinstimmung der Seele mit der Natur, er verstand sich sonderlich auf das Malen von sturmdurchtosten, düsteren Landschaften und mondscheindurchtränkten Nächten, in die er seinen König Lear, seinen Macbeth und andererseits seinen Romeo und seine Julia und die Gestalten des *Midsummernight's Dream* stellte. Herrick aber gibt uns zum ersten Male Sonnenstimmung. Er läßt die strahlende Maisonne auf uns niederbrennen und uns das Gefühl des heißen Lebens durchkosten. Milton hat ja auch in seinem *L'Allegro* uns ein künstlerisch vollendetes Stimmungsbild des Frühsommers gegeben, aber es ist doch das Werk eines Gelehrten, der sich nicht wie Herrick in die tolle Fröhlichkeit hineinstürzen kann. Herricks Ursprünglichkeit des Gefühls läßt ihn seine Würde als Pfarrer oft genug vergessen und sich unter seine Pfarrkinder mischen, auch wenn er sie bisweilen 'currish' und 'churlish' finden muß. Seine Dichtungen sind fast nur aus persönlichen Stimmungen heraus entstanden. Bei seinem intensiven Mitleben in der Natur ist es ganz begreiflich, daß er leicht seine eigene Stimmung auf die Natur überträgt oder aber sie durch die Natur auslösen läßt. Er ist der vorzüglichste Stimmungsmaler seiner Zeit. Meist sind es heitere, sonnige Bilder, ähnlich dem in *Corinna*, denen er Stimmung zu geben versteht. Gefühle des Ernsten und Heiteren zugleich, eine Stimmung, wie sie namentlich zur Erntezeit erweckt wird, weiß der Dichter vortrefflich in seinem *Hock-Cart* uns nachempfinden zu lassen: ein buntes Treiben hat sich um den festlich geputzten Erntewagen entwickelt; es stößt und drängt sich die Menge. Jeder macht auf seine Weise dem Gefühl in sich Luft. Hier lacht und schreit man übermütig, dort streichelt man ehr-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

furchtsvoll die Garben, ja küßt sie und murmelt einen Segen über sie.

Meisterhaft ist Herrick die Stimmung des Schaurig-Grausigen in den wenigen Versen der *Hag* gelungen. In der Nacht, die der Hexe und dem Teufel gehören, wagt sich kein Tier von seinem Lager hinweg, denn Unglück brütet in dieser stürmischen Mitternachtsstunde; sogar der Himmel beunruhigt sich, und, vom Blitz gerufen, erheben sich die Geister erschrocken aus ihren Gräbern.

Überall wo sich Herrick Leben und Bewegung zeigt, taucht er mit seiner Seele hinein und gibt uns die Natur reicher, wertvoller wieder. Vor allen Dingen sind es die Blumen, auf die er die ganze Lebhaftigkeit seines Gefühls überträgt. Über sie breitet er einen feinen, symbolischen Schleier. Wie seine Geliebte spricht die Blume zu ihm. Beide, Mädchen und Blumen, sind ja gleich rein, gleich schön an Farbe, gleich zart an Form, beide welken gleich rasch dahin, und beide sind damit für die Welt abgetan. Die Blume aber, so sagt er sich, erlebt jedes Jahr ihren neuen Frühling, und sollte das Mädchen nur einen einzigen feiern? Nein, die Blumen sind nichts anderes als Jungfrauen, die von der Natur aus reinem Mitleid verwandelt wurden, um sich jährlich wieder erneuern zu können. Sie sind Jungfrauen, die vor Liebesgram zu früh dahinwelkten, wie die grüne Primel (I S. 77) oder wie das Stiefmütterchen, das als Entschädigung für die vielen liebesunruhigen Stunden nun die stete Ruhe des Herzens genießen darf (I S. 190). Auch der Goldlack weist auf seinen alten Liebesschmerz hin (I S. 16.) Und die gelbe Ringelblume trägt für immer das Zeichen ihrer einstigen Eifersucht an sich (I S. 234). Der Tau auf den Blumen ist die Träne des Kummers. Mit schlichter Innigkeit fragt er die Primeln:

'Why do ye weep, sweet babes? can tears
Speak grief in you,
Who were but born

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Just as the modest morn
Teem'd her refreshing dew?
Alas! you have not known that shower
That mars a flower,
Nor felt th'unkind
Breath of a blasting wind,
Nor are ye worn with years,
Or warp'd as we,
Who think it strange to see
Such pretty flowers, like to orphans young
To speak by tears before ye have a tongue.

Speak, whimp'ring younglings, and make known
The reason why
Ye droop and weep;
Is it for want of sleep?
Or childish lullaby?
Or that ye have not seen as yet
The violet?
Or brought a kiss
From that sweetheart to this?
No, no, this sorrow shown
By your tears shed
Would have this lecture read:
That things of greatest, so of meanest worth,
Conceiv'd with grief are, and with tears brought forth.
(To Primroses filled with Morning Dew (I S. 129).

Ähnlich wie in den Blumen sieht Herrick auch in dem Quell das liebeskranke Mädchen, das wimmernd von seinem Geliebten, dem Ufer, Abschied nimmt. Wer gedacht hat, seine Leidenschaft in den Wassern kühlen zu können, sieht sich getäuscht, denn sie brennen ja von Liebe genau so wie er selbst[1]. Auch der Maulbeerbaum seufzt vor Liebe und vereint seine Klage mit der des Menschen[2]. Beruhigung aber findet der unglücklich Liebende allein beim Stiefmütterchen, das in seiner Herzensruhe ihm das zu geben versteht, was kein Mensch vermag. Die Bäume im

[1] To Springs and Fountains (I S. 196).
[2] To Sycamores (I S. 197).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Walde sprechen von ihrem Kummer, den sie um der Liebe willen haben erdulden müssen. Wie verklärte Heilige, deren Namen und Geschichte in der Rinde fortleben werden, erscheinen sie dem Dichter. Auch sein Name wird einst unter ihnen sein[1].

Natur und Mensch leben ein Leben, ein Band umschlingt sie alle. Ist die Geliebte krank, dann ist alles krank, der Quell, die Primel, die Tulpe und Narzisse[2]. Wie weit die eigene Stimmung auf die Natur übertragen werden und etwas in sie hinein gelegt werden kann, was in dem Augenblick nicht aus ihr zu holen ist, zeigt sich in *Christmas Carol.* Trotz der Winterzeit lacht ihm die Erde wie ein goldenes Kornfeld entgegen und duftet ihm wie eine frisch gemähte Wiese. Überall ist Leben und Fröhlichkeit wie zur Sommerzeit, denn heute ist ja der Heiland geboren!

Mit Blumen und köstlich duftenden Kräutern sind für Herrick die Wege bestreut, auf denen er sich der Gottheit nähert. Die Gottesauffassung der Puritaner, namentlich aber auch ihr kalter Kult, muß Herrick bei seiner Liebe zum Pomphaften abstoßen. Sein Gottesdienst ist ein Schönheitsdienst, er muß Pracht entfalten können, den Altar mit Blumen schmücken und Weihrauch und kostbar duftende Kräuter zum Himmel schicken dürfen. Stark sensualistisch veranlagt, fühlt er nur da sich befriedigt, wo er seine Sinne sättigen kann. Daher fühlt er sich im römischen Kult auch soviel heimischer. Zu seinem Christengott kann er kein rechtes Verhältnis gewinnen, entweder er nähert sich ihm mit römischem Geiste in der Vertraulichkeit, wie er sie seinen anderen Gottheiten gegenüber zeigt[3], oder er empfindet nur Furcht und Schauer vor dem kalten, zornigen Gott, und dann kann allein des Heilands

---

[1] To Groves (I S. 211).
[2] To Anthea (II S. 149).
[3] A Thanksgiving to God for his House (II S. 183).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

unendliche Güte vermitteln[1]. Erst dem Mensch gewordenen Gottessohn gegenüber fühlt er wieder sicheren Boden unter sich, ihm nähert er sich mit Blumen und Opferkräutern und huldigt ihm wie einem Könige. Herricks polytheistische Auffassung hat einen leisen Anklang von Pantheismus. 'God', sagt er, 'is the place that filleth all in all'[2]. Es erinnert an Wordsworth, wenn er eine göttlich gegenwärtige Macht in jedem Grashalm, in jeder Blume sieht und den Atem des Rindes als einen göttlichen Hauch empfindet[3].

Doch nur verhältnismäßig selten finden wir in Herrick das Religiöse mit der Natur verbunden. Herrick war kein Mensch der Reflexion. Möglichste Befriedigung seiner Sinne zu erreichen, dahin geht sein Lebensziel. Daß die Gottheit bei Herrick zu kurz kommen mußte, ist nur natürlich. Anders aber steht es mit der Natur. Hier konnten seine Sinne schwelgen und sich satt trinken. Daher begegnen wir auch immer wieder der Natur in seinen Gedichten. Seine Gefühle ihr gegenüber sind die ursprünglichsten und reinsten. Aber die Natur steht nie allein da, immer ist sie mit dem Menschen verbunden. Mensch und Natur sind nicht voneinander zu trennen. Für Herrick gibt es keine Natur ohne Menschen und keine Menschen ohne Natur. Beide, Mensch und Natur, bilden für ihn eine Quelle intensivsten Genusses, der nur getrübt werden kann durch den Gedanken an die Vergänglichkeit beider. Die Furcht vor dem Sterbenmüssen ist die einzige Bitternis in seinem Leben. Sie zieht sich wie ein Refrain durch seine Dichtung. Sie verfolgt ihn wie ein Gespenst, das gerade in Momenten des reinsten Glückes sich ihm aufzwingt. Verschwunden ist dann die Heiterkeit, die

---

[1] No coming to God without Christ (II S. 245).

[2] God. (II S. 231).

[3] The Country Life, To The Honoured End. Porter (II S. 34). Oberon's Palace (I S. 206).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

süße Zufriedenheit. Aber löst sich endlich der düstere Nebel von seiner Seele, so steht seine Maxime auch umso unerschütterlicher für ihn da: Carpe diem.

Eng ist das Reich, in dem Herrick sich bewegt. Die Größe und Erhabenheit der Natur findet keinen Ausdruck in seinen Dichtungen. Ebenso mangelt ihm das Gefühl für den Raum. Landschaftlich befriedigt er kaum. Seine Landschaften — insofern man überhaupt von Landschaften bei ihm sprechen kann — setzen sich mosaikähnlich aus kleinsten Teilen zusammen. Dem Geringsten in der Natur widmet er seine Sorgfalt und schenkt er seine Liebe; das verbindet ihn direkt mit Wordsworth, mit dem er aber nicht dessen moralisch-didaktischen Ton gemein hat. Herricks Ursprünglichkeit läßt ihn die Konvention beiseite schieben, von der sich seine Zeitgenossen mehr oder minder abhängig gemacht haben. Ein frischer, wahrer Zug weht durch seine Dichtung. Reales ländliches Leben sehen wir vor uns, nicht nüchtern, kalt an uns herangebracht, sondern von Stimmung übergossen, in der wir des Dichters sonnenwarme Seele wiederfinden. Kleine Idylle sind seine Dichtungen, voll Feinheit und Kraft, nicht ohne Humor, ähnlich den holländischen Gemälden jener Zeit, besonders denen des David Teniers des Jüngeren, dessen Bauerntänze und Dorfkirmessen noch heute ihren Reiz auf uns ebensowenig verfehlen wie Herricks Dichtungen.

In Herrick findet die Geschichte des englischen Naturgefühls einen eigenartigen Vertreter, der seinesgleichen in der englischen Dichtung nicht wieder gefunden hat[1]. Was die Weite und Tiefe seines Naturgefühls anbelangt, so ist er in seiner Zeit und besonders nach ihr wohl übertroffen worden, aber an Reinheit, Ursprünglichkeit und Gesundheit seines Gefühls der Natur gegenüber steht er einzig da.

[1] Eine Parallele ließe sich höchstens in Robert Burns finden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

2. Thomas Carew (1589—1639)[1].

Thomas Carew zeigt am deutlichsten den Übergang der elisabethanischen Lyrik zur Stuartdichtung. Die galante Art der Elisabethaner, die ihre Liebste nur von fern anzubeten wagen, vereinigt er in seinen Gedichten mit der fast krankhaften Sinnlichkeit seiner Zeitgenossen, in der er sie gelegentlich alle zu übertreffen weiß. Während Herrick mit dem vorhergehenden Zeitalter mehr die jugendliche Kraft, die Spontaneität des Gefühls und das Romantische seiner Dichtung gemein hat, bemüht sich Carew, das Künstlerische und Künstliche der Sonettendichter zu übernehmen, sowohl was die Sprache als was die Bilder anbetrifft. In seinen Vergleichen zeigt er zwar hin und wieder auch Donnesche Geschmacklosigkeit. Im ganzen aber steht er wie Herrick mehr unter Jonsons Einfluß, von dem auch er die Zurückhaltung gelernt hat, die ihn vor öfteren Exzessen bewahrt und ihn im Gegensatz zu den religiösen Dichtern seiner Zeit Einfachheit anstreben läßt, während der Zauber der Persönlichkeitsoffenbarung, der diese Dichter so anziehend macht, ihm abgeht.

Carews Naturbeobachtungen erstrecken sich zumeist auf Himmelserscheinungen, auf den Mond, die Sterne, vor allen Dingen auf die Sonne und die wechselnden Tages- und Jahreszeiten. Manches von dem, was er bringt, beruht nicht auf eigener Anschauung, sondern ist aus dem Schatz gegriffen, der als Erbe früherer Dichtergenerationen jedem je nach seinem Bedürfnis zur Verfügung stand. Originalität aber zeigt Carew in dem, was er am frühen Morgenhimmel an Farbe und Form erkennt. In dem *Pastoral Dialogue* (S. 42) läßt er den Schäfer zum Aufbruch mahnen, denn:

> 'See, Love, the blushes of the Morn appear,
> And now she hangs her pearly store
> (Robb'd from the Eastern shore),

[1] The Poems And Masque of Thomas Carew, ed. by J. W. Ebsworth. (Library of Old Authors.) London 1893.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

I' th' cowslip's bell, and roses rare:
Sweet, I must stay no longer here.'

Die Nymphe aber entgegnet ihm darauf:

'Those streaks of doubtful light usher not Day,
But show my sun must set: no Morn
Shall shine till thou return:
The yellow Planets, and the grey
Dawn, shall attend thee on thy way.'

Der Klarheit Auroras stellt er in einem anderen Gedicht die grauen Augen ihres Gefährten, des Mondes, gegenüber[1]. (Bisher hatten die Dichter nur das Farbenattribut „silbern" für den Mond verwendet.)

Von den Jahreszeiten ist ihm der Winter die am wenigsten angenehme. Sein Schneekleid verhüllt die Schönheit der Erde[2], und seine Kälte bedeutet Verderben für die Natur. Erst der Frühling muß wieder gut machen, was der Winter ruiniert hat: die Kraft der Sonne bringt das Eis zum Schmelzen und taut den in Frost erstarrten Boden auf, macht ihn weich und verleiht der Erde wieder Leben. Der toten Schwalbe gibt sie eine zweite Geburt. Sie weckt den schläfrigen Kuckuck und die Biene in dem hohlen Baum, dem jugendlichen Frühling läßt sie einen Minnegesang anstimmen und die Täler, Hügel und Wälder im reichgeschmückten Kleide den lang ersehnten Mai willkommen heißen[3]. Sanft atmet die Frühlingsluft ihre freundliche Wärme aus. Der stürmische Nordwind, der ganze Wälder niederwirft, der die frühe Knospe schädigt und mit seinem rauhen Atem alles bedroht, der höchstens das sterile Farnkraut und die Disteln und Dornen gedeihen läßt, muß doch schließlich den Frühlingswinden weichen, die der fruchtbaren Erde eine reiche Blumengeburt erzeugen. Von der lebenserweckenden Wärme der Sonne

[1] To A Lady, Not Yet Enjoyed By Her Husband (S. 33).
[2] On His Entertainment At Saxham (S. 24).
[3] The Spring (S. 1).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

geliebkost, haucht dann die durchlässig-weiche Erde ihren reichen Duft aus, der die Sinne mit viel gesunderer Lieblichkeit umfängt als alle künstlichen Essenzen[1].

Das Lob der reinen und einfachen Natur singt der Dichter in dem seinem Freunde Neville gewidmeten Gedicht. Er preist das schlichte Haus, das sein Freund der Umgebung wohl anzupassen verstanden hat. Nicht aus Marmor ist es gebaut, nicht mit korinthischen oder dorischen Säulen geschmückt, keine Pyramiden und hohen Türme bedrohen den Himmel, nur dem Praktischen und der Bequemlichkeit ist Rechnung getragen. Dennoch ist auch die Arbeit der Kunst hier nicht verschmäht, sobald sie sich mit der Natur verbinden und als Magd ihr mit Geschicklichkeit und Fleiß zur Hand gehen kann. Das Wasser der nahen Quelle ist im breiten Bett gesammelt und zweimal in vielen Windungen (eine Folge des bergigen Geländes) um das Herrenhaus geführt, das sich wie eine Insel ausnimmt und durch die Wasserspiegelung von einem doppelten Himmel umgeben zu sein scheint. Fische und Schwäne, ja sogar Boote beleben das Wasser. Seine Ufer sind mit Bäumen bewachsen, die in gleiche Abstände gesetzt sind; ihre durstigen Wurzeln saugen mit Begier die Feuchtigkeit auf. Dem Ufer verleihen sie Schönheit und in der heißen Zeit spenden sie Schatten. Ihre rotwangigen Früchte erfreuen Auge und Gaumen, während die liebliche Flora süße Düfte aushaucht.

Dieser dem Freunde gehörige Garten, der Natur und Kunst in sich vereinigt, entspricht aber nicht so sehr dem Idealbild vom Garten, das sich der Dichter gemacht hat. Dieses gibt er uns vielmehr in seiner Maske *Cœlum Britannicum*. Es sind Anlagen, die ganz unter dem Einfluß der Renaissance stehen: 'with several walks and parterras set round with low trees, and on the sides, against these walks, were fountains and grots, and in the farthest

[1] To my Friend G[ilbert] N[eville] (S. 125).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

part a Palace, from whence went high walks upon Arches, and above them open Terraces planted with Cypress trees.' (S. 162.)

Carews deskriptive Gedichte tragen kaum irgend welchen Reiz dichterischer Verklärung an sich. Glücklicher schon, nicht ohne Phantasie, ist er da, wo ihm die Natur die Bilder zur Schilderung seiner Geliebten liefert. Die strahlende Sonne, meint der Dichter, kann wohl am ehesten ihre Schönheit ausdrücken helfen. So glänzend wie sie ist ihr Haar, so leuchtend sind ihre Augen. Ihre Wangen gleichen Auroras Erröten oder der Farbe, die Iris in ihren Mantel webt[1]; ihre Lippen sind 'leaves of crimson tulips met'[2]. Feiner als die Fäden des feinsten Gewebes sind ihre Haare, 'softer than the leaves on which the subtle spinner weaves'[3]. Ihr Atem, von freundlichen Winden zum Himmel getragen, bedeutet für Jupiter Weihrauch (S. 64). Die Winde, die sie geküßt haben, erhalten die wunderbare Macht, alles Kraut, das sie streifen, in Blumen zu verwandeln, jede Distel in einen Weinstock, jede Brombeerstaude in einen wilden Rosenstrauch[4]. Sie haben auch die Kraft, das Feuer der Liebe zu schüren, und um diesen Dienst bei seiner Geliebten bittet er sie. Denn kalt und grausam ist Celia wie der Winter. Die sengende Mittagssonne, die ihre Kraft auf alle Dinge ausübt, vermag die marmorkalte Geliebte nicht zu erwärmen. Alles hält Schritt mit der Jahreszeit, nur sie trägt „obwohl Juni in den Augen, doch Januar im Herzen"[5]. Er ruft ihr das 'Carpe diem' zu, denn zu schnell ist ihre Schönheit dahin:

'Tis sooner past, 'tis sooner done
Then summer's Rain, than Winter's Sun'.

---

[1] The Comparison (S. 64).
[2] In Praise of his Mistress (S. 90).
[3] Love's Compliment (S. 67).
[4] A Prayer To The Wind (S. 10).
[5] The Spring (S. 1 f.).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Die Schlange erneuert wohl jährlich ihre Haut, der Adler wechselt sein Gefieder noch im Alter, die Rose empfängt jeden neuen Frühling frische rote Färbung ihrer Blätter, aber die Frau erlebt keinen zweiten Mai. Ist ihr Sommer einmal dahin, so werden ihre Liebhaber davonfliegen wie die Schwalben und sich eine wärmere Sonne suchen. Den Ameisen gleich, tut sie besser daran, noch in ihrer Sommerzeit Sorge für den folgenden Winter zu tragen, d. h. aus der Menge ihrer Bewerber sich den Freund auszusuchen, dessen Liebe ihre Schönheit zu überdauern vermag, der sich bewußt ist, daß Gemüt und Geist an ihr den kostbarsten Schmuck bilden[1]. Wie die gelbe Ringelblume sich vergeblich von dem errötenden Morgen trotz Seufzen und Weinen bitten läßt, sich zu entfalten, und erst dem „Tagesplaneten" mit seinen kraftvollen Strahlen sich öffnet, so möge auch Celia, wünscht der Dichter, sich nur dem hingeben, dessen Treue und Diensteifrigkeit sie erprobt hat[2]. Er selbst möchte dieser eine sein; er weiß, er wird nicht aufhören, sie zu lieben. Eine weiße und eine rote Rose drücken am trefflichsten seine traurige Geschichte aus: die weiße erzählt von den Qualen, die er ausstehen muß, die rote von den Flammen, die sein Herz stets wieder aufwühlen und die Wunden immer frisch in ihm bluten machen[3].

Carew ist in erster Linie Liebesdichter. Auf den glatten und sanften Wegen der Liebe und der Schönheit allein vermag er zu gehen, so sagt er selbst von sich[4]. Nur wenn er für die Schönheit seiner Geliebten Parallelen in der Natur findet, zieht er diese in seine Dichtung hinein, und zwar in ähnlicher Weise, wie Herrick es tut. Während Herrick aber Vergleichungspunkte zwischen der Frau und

---

[1] His Counsel To His Mistress, A. L. (S. 2 ff.).
[2] Boldness In Love.
[3] Red And White Roses (S. 43).
[4] Upon The Death Of The King Of Sweden (S. 114).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

der Natur in dem bunten, lieblichen Kleide der Erde findet, liegen sie für Carew mehr in den Himmelserscheinungen. In Herricks Gedichten ist die Natur so eng mit der Frau verbunden, daß beide sozusagen ein Ganzes bilden; er lebt mehr in und mit der Natur als Carew, der Höfling Karls I., der die Natur in seine Dichtung einflicht, um ihr größere Mannigfaltigkeit und stärkeren Reiz zu verleihen. Solche Zwecke kennt Herrick nicht, er singt von der Natur, weil er muß, seine Gefühle ihr gegenüber sind stark und ungebrochen. Bei Carew kann man kaum von tieferen Gefühlen der Natur gegenüber sprechen. Sympathien zwischen der Natur und den wechselnden Stimmungen des Menschen finden sich bei ihm nur selten zum Ausdruck gebracht. Den größten Teil seiner Naturbeobachtungen verwendet er in Bildern, um seine Liebesgefühle durch sie auszudrücken. In der Regel sind seine Vergleiche gut und sorgfältig ausgearbeitet, nicht ohne Imagination. Allerdings hat er sich von den 'concetti' nicht ganz freizuhalten gewußt, im ganzen aber bleibt er, den meisten seiner Zeitgenossen gegenüber, einfach und erträglich. Seine Originalität in der Beobachtung von Himmelsphänomenen macht ihn allein für die Entwicklung der Naturdichtung in dieser Zeit bemerkenswert.

3. Sir John Suckling (1609—1641)[1].

An Thomas Carew reiht sich ein anderer Höfling Karls I. an, der gleicherweise wie Carew vorzugsweise Liebeslyriker ist: John Suckling. Während aber Carew bei all seiner irdischen Sinnlichkeit einer gewissen Idealistik nicht entbehrt, steht Suckling der Welt mit nüchternem Blick gegenüber. Er schaut den Dingen bis auf den Grund und gefällt sich, die Larve abzureißen, die andere ihnen aufzusetzen sich bemüht haben. Im Grunde genommen

[1] The Works Of Sir John Suckling, ed. by A. Hamilton Thompson. G. Routledge & Sons, London 1910.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

negiert Suckling die Welt, ohne indessen Pessimist zu sein, davor bewahrt ihn schon sein Humor. Treffend ist Sucklings eigene Gegenüberstellung mit Carew. Sucklings Geliebte trägt nichts Göttliches an sich, der Ort, den sie berührt, hat für ihn nichts Geweihtes, sie haucht ihm nicht Düfte aus wie von frischen Blumen, sie vermag den Blüten keine Geburt zu geben[1]. — Und dennoch ist auch Suckling nicht ohne dichterische Phantasie.

Den Kreis der herrschenden Naturanschauung überschreitet Suckling wenig. Wohl hat er die Ungebundenheit und Unermeßlichkeit des Ozeans mehr empfunden als seine Zeitgenossen, und auch darin steht er abseits von ihnen, daß er den Sturm der Ruhe vorzieht: 'there is more variety in it'[2]. Die eigenartige, durch die peitschenden Winde hervorgerufene Wolkenbildung, die Hügeln gleich am Himmel erscheint, ist von Suckling wohl zuerst erwähnt worden.

Im ganzen aber bewegt er sich in bekannten Bahnen. Dem stereotypen Gartenbild dieser Zeit begegnen wir in dem Gedicht *His Dream* (S. 61). Ein silberner Strom muß sanft durch das Gartenland gleiten, dessen Ufer mit Lilien und Veilchen bewachsen sind, die ihre Wohlgerüche verschwenden. Köstliche Früchte müssen die Bäume tragen, Aprikosen, Kirschen, Birnen und Pflaumen; und Nachtigall, Rotkehlchen und Drossel müssen ihre süßen Melodien ertönen lassen.

Es nimmt uns nicht Wunder, daß ein Liebesdichter[3] wie Suckling die Natur in der Hauptsache als Ornament

[1] Upon My Lady Carlisle's Walking in Hampton Court Garden (S. 21 f.).

[2] Tragedy of Brennoralt IV 4, 52.

[3] Als Dramatiker ist Suckling kaum von Bedeutung. Was er in seinen Dramen an Bemerkenswertem für diese Abhandlung bringt, ist gleich hier hervorgehoben und braucht deshalb in dem später folgenden Kapitel über die Dramatiker dieser Periode nicht besonders behandelt zu werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

für seine Dichtung benutzt, und daß ein Teil der Naturerscheinungen in Bildern und Vergleichen verwertet wird. Auch hierin zollt er der Konvention seinen Tribut. Biene und Bienenstaat müssen oft als Vergleichsobjekt bei ihm herhalten. Die Parallele der Lippe mit der Kirsche, die die Liebesdichter dieser Zeit fast allgemein ziehen, nimmt bei Suckling doch eigene Färbung an, wenn er sagt:

> Her lips are gently swelled, like unto
> Some blushing cherry, that has newly tasted
> The dew from heaven. (The Sad One III 3, 27 ff.)

Die Lippe eines Toten erscheint ihm wie eine Kirsche, auf der der unzeitige Frost liegt[1].

Den neuen Erkenntnissen der Naturwissenschaft begegnen wir vielfach in Sucklings Vergleichen. Es gehörte damals schon ebenso gut wie heute zum „guten Ton", mit den letzten Errungenschaften der Gelehrten vertraut zu sein. Sucklings 'Love's World' zeigt so recht, zu welcher Spielerei solche Bilder ausarten können. Sonne, Mond und Sterne, Fixsterne sowohl wie Planeten, die Elemente des Feuers, des Wassers, der Luft und der Erde sind ihm ein Analogon für seine Liebe. Die Astronomie namentlich liefert ihm das Material für seine Vergleiche. Liebhaber sind wie Astronomen, beide entdecken an ihrem Himmel mehr als andere Sterbliche, meint der Dichter[2].

In manchen seiner der Natur entnommenen Bilder, besonders wo es sich um die Darstellung des menschlichen Lebens handelt, erinnert Suckling an Shakespeare. Die große Masse des Volkes, für die er nur Verachtung, höchstens Mitleid empfindet, erscheint ihm wie die See,

> That suffers things to fall and sink unto
> The bottom in a calm, which ,in a storm
> Stirr'd and enrag'd, it lifts, and does keep up.
> (Tragedy of Brennoralt III 2, 100 ff.)

---

[1] Aglaura V 2, 44 ff.
[2] Ibid. IV 2, 48 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Ein anderes Mal bezeichnet er die große Masse als eine besondere Sorte von Fliegen, die mit Honig sich fangen lassen und nicht mit Wermut[1]. Der Hof, der freilich über dem „Pöbel“ steht, ist doch im Grunde auch nur:

> A kind of ant's nest in the great wild field,
> O'ercharg'd with multitudes of quick inhabitants
> Who still
> Are miserably busied to get in
> What the loose foot of prodigality
> As fast does throw abroad.
> (Tragedy of Brennoralt I 1, 1 ff.)

Suckling ist ein Mensch, der dem Augenblick lebt. Diesen Standpunkt nimmt er auch den Frauen gegenüber ein. Die Liebe besitzt für ihn keine dauernden Werte; sie bringt ihm eine angenehme Abwechselung ins Einerlei des Lebens, sie dauert aber höchstens „drei Tage“ (S. 45). Die Frauen sind es ja auch nicht wert, ernster und tiefer genommen zu werden. Denn wie sie im Garten Blume auf Blume in ihren Schoß pflücken und sorglos und grausam die zu unterst liegenden ersticken lassen, so spielen sie auch mit ihrer Liebe[2]. Er lächelt über die Frau, die glaubt, durch künstliche Mittel sich verschönern zu können, denn, sagt er, „sieht nicht ihr Haar, das sie durch Harz hat glänzend erscheinen lassen wollen, aus wie Heu, in dem die Schnecken herumgekrochen?“[3]. Die aufgeputzte Frau erscheint ihm wie die vom Gärtner gezogene Blume, das Werk der Kunst, nicht das Kind der Natur[4]. Da lobt er sich doch das schlichte Landmädchen, er weiß nicht recht, ist ihre Schönheit soviel einfacher oder sie selbst[5]?

In der Natur findet Suckling das Gesunde wieder; sie ist frei von den Gesetzen, die sich die Menschen auf-

---

[1] Tragedy of Brennoralt I 3, 87 f.
[2] Aglaura V 3, 102 ff.
[3] Farewell To Love (S. 38).
[4] Aglaura I 3, 29 ff.
[5] The Goblins IV 3, 2 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

erlegen. In der Natur läßt der Dichter der *Aglaura* die Königin Orbella nach Beweisen suchen, die ihre Liebe zum Bruder ihres Mannes rechtfertigen und ihr Gewissen beruhigen sollen:

Do harmless birds or beasts
Ask leave of curious Heraldry at all?
Does not the womb of one fair spring
Bring unto the earth many sweet rivers,
That wantonly do one another chase,
And in one bed kiss, mingle, and embrace?
Man (Nature's heir) is not by her will tied
To shun all creatures are allied unto him;
For then she should shun all; since death and life
Doubly allies all them that live by breath.
The air that does impart to all life's brood
Refreshment, is so near to itself, and to us all,
That all in all is individual. (Aglaura II 3, 6 ff.)

Als einzelner Dichter fällt Suckling für die Geschichte des Naturgefühls kaum ins Gewicht. Er hat sich nicht tiefer in die Natur einfühlen können. Leise klingt in seinen Werken die Dissonanz zwischen Kultur und Natur an. Nur einzelne Naturbeobachtungen verdienen besondere Berücksichtigung, im ganzen aber ist er beengt durch die Konvention seines Zeitalters. Um aber die Naturauffassung des breiteren Stromes jener Zeit charakterisieren zu können, liefert auch er interessantes Material.

4. Richard Lovelace (1618—1658)[1].

Eine der sympathischsten Dichterfiguren am Hofe Karls I. ist Lovelace. Durch seine edle Gesinnung gewann er allgemeine Beliebtheit und diese hat auch wohl mehr zu seiner Berühmtheit beigetragen als seine Dichtungen an sich. Mit Crashaw ist Lovelace wohl der unverständlichste aller Dichter jener Zeit, nicht allein durch die Seltsamkeit seiner Bilder, sondern auch durch die fast bei-

[1] Lucasta. The Poems Of Richard Lovelace, ed. by W. C. Hazlitt (Library of Old Authors.) London 1864.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

spiellos elliptische Art seines Ausdrucks. Nur wenige seiner Gedichte haben wirklich poetischen Wert, aber gerade zu den wenigen gehören solche, in denen er lebendiges Interesse und Liebe für die Natur zeigt.

Im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen zeichnet sich Lovelace durch ein wärmeres Farbenempfinden aus. Farbe individualisiert, konkretisiert. So sehen wir ihn sogar Farbe auf abstrakte Gegenstände übertragen, um ihnen größere Anschaulichkeit zu verleihen[1]. Von den Vögeln, die dem toten Reiher das letzte Geleit geben, wählt er solche aus, die schon äußerlich durch ihr Federkleid ihre Trauer am besten auszudrücken vermögen[2]. Dem grünen und heitern Kleid der Erde stellt er ihr düsteres Innere gegenüber. Selten führt er uns eine Blume vor, ohne ein Farbenattribut hinzuzufügen. In etwas pedantischer Weise hebt er am Geißblatt hervor, daß es einem dreifachen Zweck diene und dadurch sich schon von den anderen Blumen unterscheide, da es ja nicht allein durch seine Farbe und seinen Wohlgeruch den Menschen erfreue, sondern auch durch die Süßigkeit des Geschmacks sich angenehm zu machen verstehe[3]. Die Tulpe hingegen wirkt nur durch ihre Farbe, die darum auch um so reicher ausgefallen ist.

Aber sobald sich seine Geliebte unter den Blumen bewegt, bedeuten auch sie alle dem Dichter nur Unkraut. Die ganze Blumenwelt ist sich der überlegenen Schönheit Amaranthas bewußt. Die goldene Ringelblume fühlt sich so geblendet, daß sie sich gleich wieder schließen muß[4], und die Levkoje läßt statt Tränen ihre Blätter zur Erde fallen, denn sie weiß, nun sie Amarantha gesehen, muß sie sterben[4]. Auch die Sonne vermag nicht, es der Geliebten

---

[1] Vgl. To Fletcher Reviv'd (S. 149 f.).
[2] The Falcon (S. 179 f.).
[3] Amarantha. A Pastorall (S. 63).
[4] Ibid. (S. 62).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

an Schönheit gleichzutun. Hat sie sich morgens in ihrem schönsten Rot erhoben, so hüllt sie sich, sobald sie Amarantha erschaut, neidisch in ein zorniges Grau[1].

Diesen schnell eintretenden Wechsel am Morgenhimmel hat der Dichter auch noch an einer anderen Stelle erwähnt, wo er von den Nebeln spricht, die die reine Morgenluft plötzlich umhüllen[2]. Gewöhnlich bleibt er kalt, wenn er einen Sonnenaufgang beschreibt, ebenso kalt, wie wenn er den Frühling ins Land ziehen läßt.

Von Geschmacklosigkeiten hält er sich nicht frei, wenn er in der Natur nach Vergleichsobjekten für seine Geliebte sucht[3]. Er ist ebenfalls ein Kind seiner Zeit, wenn er gerne seine naturwissenschaftlichen, besonders anatomischen Kenntnisse zur Geltung bringt.

Die Kunst, d. h. die Malkunst, stellt er mehrmals in Gegensatz zu der Natur und meint, daß ein Tizian, ein Raphael, ein Giorgione in ihrer Kunst sogar die Natur übertreffen[4]. Den Vorzug der Künste gegenüber der Natur, nämlich die der Kunst anhaftende Dauer, hebt er im Gegensatz zur Vergänglichkeit der Natur scharf hervor[5]. 'Cheat-hocus-pocus-Nature' nennt Lovelace die Kunst, die es vermag, uns einen Frühling in solcher Natürlichkeit hervorzuzaubern, daß man glauben könne, mitten in einer Frühlingslandschaft zu leben[6].

Doch die Natur hatte ihm, wenigstens nach den meisten seiner Gedichte zu urteilen, viel mehr zu sagen als die

---

[1] Amarantha, A Pastorall (S. 60).

[2] The Triumphs Of Philamore And Amoret (S. 214).

[3] A Black Patch on Lucasta's Face (S. 162).

[4] Amyntor's Grove (S. 86).

[5] Peinture (S. 224). Vgl. Keats Ode 'On a Grecian Urn', wo dasselbe Thema mit ungleich feinerem Gefühl behandelt wird.

[6] Peinture (S. 223).

Hazlitt weist an dieser Stelle auf eine von Peter Lely gemalte Frühlingslandschaft hin. (Lely hatte sich am Hofe Karls I. durch seine Portraitkunst Ruhm und Reichtum erworben.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Kunst. Der Natur gibt er Seele, auf sie überträgt er menschliche Eigen- und Leidenschaften, namentlich auf die Tierwelt. Er hat das Gefühl einer Zusammengehörigkeit von Tier und Mensch. 'Small type of great ones', so redet er die in einem Spinngewebe festgefangene Fliege an und fährt fort:

that do hum
Within this whole world's narrow room,
That with a busie hollow noise
Catch at the people's vainer voice,
And with spread sails play with their breath,
Whose very hails new christen death.[1]

Im Tierleben spielt sich im Grunde genommen dasselbe ab wie im Menschenleben. So manchen größeren Gefahren ist auch die Fliege schon entronnen, und nun muß sie am Ende gar so elenderweise einem schlammigen Gewebe zum Opfer fallen. Die Schnecke ist dem Dichter das Sinnbild der politischen Welt: sie trägt ihren Rückhalt, ihr Haus, stets mit sich, in das sie sich ganz nach Belieben zurückzieht. Ihrem wechselvollen Spiel sieht der Dichter gerne zu, er folgt ihren silbernen Spuren nach dem Regen, lobt, allerdings in etwas philisterhafter Weise, ihre ökonomischen Tugenden und philosophiert über ihre Fortpflanzungsfähigkeit. Er weiß nichts anderes mit ihr anzufangen, als sie zu den mysteriösen Wesen der Natur, zu den Hermaphroditen, zu rechnen[2].

Mit besonderem Interesse wendet sich Lovelace den kleinen Tieren in der Natur zu. Die Ameise, der weise Haushalter, die den Menschen lehrt, wie man zu Wohlstand gelangen kann, drückt dem Dichter einen besonderen Typus des Menschen aus, der vor lauter Arbeit überhaupt nicht zum Genuß seines Lebens kommen kann, der in seiner Herbheit und Strenge nicht über den goldenen

[1] A Fly Caught In A Cobweb (S. 191).
[2] The Snayl (S. 207 ff.).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Leichtsinn verfügt, in einer Stunde das preisgeben zu können, was mühsame, langwierige Arbeit erworben hat[1]. Es sind die Gefühle eines Höflings gegenüber dem Puritaner, die Lovelace hier äußert. Beneidenswert sind ihm solche Wesen nicht, was nützt es sie, daß sie sich abmühen und so mit dem Genuß kargen, über kurz oder lang werden sie doch ihren Feinden zum Opfer fallen, wie die Ameise der Elster und der mageren Dohle. Das ist doch einmal der Lauf der Welt, in welcher das eine dem anderen dienen muß, wo die Ameise die Elster, die Elster den Habicht, der Habicht wiederum den Adler ernährt.

Wie entgegengesetzt ist diese Naturauffassung der hebräischen. Der Jude mahnt in den Sprüchen Salomons (VI. 6—8), zu der Biene zu gehen und von ihr zu lernen. Der Höfling der Stuarts aber hat sich andere Lebenswerte geschaffen, die jenseits von Religion und Moral liegen. Ihm ist die Natur weder eine göttliche Offenbarung noch der Ausdruck der Moral. Denn zeigt sich nicht stets und ständig in ihr wie unter den Menschen der Kampf um die Existenz, und zwingt sie nicht geradezu zur Unmoral? Lovelace ist allerdings nicht der Mensch, um sich mit solchen Problemen tiefer abzumühen und darüber zu grübeln, er findet sich schließlich mit der einfachen Tatsache ab. Das Thema des Kampfes ums Dasein in der Tierwelt schlägt er jedoch öfter an. Es ist meist nicht die physische Kraft, der Lovelace den Ausschlag gibt. Im *Falcon* (S. 176ff.) muß der Reiher der überlegenen Taktik seines Feindes zum Opfer fallen. Der Kampf an sich ist hier uninteressant geschildert. Würdig, fast stoisch, läßt er den Reiher schließlich sein Leben aushauchen und die Sonne und die übrige Natur Anteil am Tode nehmen. Dicht verhüllt kommt das Falkenheer herbei, um seinem Stammesgenossen das letzte Geleit zu geben. Auch Sperber, Habicht und Häher stellen sich ein, und Rotkehlchen und

[1] The Ant (S. 168 ff.).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Elster verrichten das kirchliche Zeremoniell, während der poetische Schwan sterben muß, um dem Toten eine Elegie zu singen[1].

Lebendiger, weil von persönlichen Sympathien begleitet, ist der Kampf zwischen Kröte und Spinne dargestellt. Gleich zu Eingang des Gedichtes versteht Lovelace es hier, eine gewisse Stimmung zu erregen:

> Upon a day, when the Dog-star
> Unto the world proclaim'd a war,
> And poyson bark'd from his black throat,
> And from his jaws infection shot,
> Under a deadly hen-bane shade
> With slime infernal mists are made,
> Met the two dreaded enemies,
> Having their weapons in their eyes[2].

Der Dichter zeigt offensichtlich seine Abneigung gegen die Kröte, und wir wissen schon im Voraus, wen er hier untergehen läßt. Der gegenseitige Haß der Feinde und besonders die wütenden Angriffe der giftigen Kröte sind nicht ohne dramatische Lebendigkeit geschildert. Wenn er aber schließlich der Spinne den Triumph des Sieges verleiht, so kann er es nicht ohne "dea ex machina" tun. Dankbar für die Rettung, opfert die Spinne den kostbaren Stein, den sie im Schädel ihrer Erbfeindin gefunden hat, auf dem Altare ihrer Göttin, der Pallas Athene[3].

Am tiefsten kommt Lovelaces Naturgefühl in seiner Ode auf die Heuschrecke zum Ausdruck, die einen Hauch von dem schwebenden Geiste eines Shelley an sich trägt. Dieses Gedicht zeigt so recht, wie innig das Band ist, das

---

[1] Vgl. Sir Thomas Browne 'Pseudodoxia Epidemica' Buch III, Kap. 27, wo Browne sich gegen den alten Aberglauben wendet, der am sterbenden Schwan haftet.

[2] The Toad and the Spyder (S. 199).

[3] Über den Aberglauben, der sich an diesen sogen. 'toadstone' knüpft, vgl. Sir Th. Browne 'Pseudodoxia Epidemica' Buch III, Kap. 13.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Lovelace mit der Tierwelt verknüpft[1]. In *Amarantha* gibt er den Tieren das Bewußtsein eines Verständnisses von Seiten der Menschen. Die junge Kuh, durch die Überfülle ihrer Euter gequält, bittet brüllend Amarantha um Hilfe. Angesichts ihrer Herde kann die Schäferin das Gefühl nicht los werden, daß die Menschen doch eigentlich recht grausam den Tieren gegenüber sind. Etwas von einem göttlichen Hauche verspürt sie in ihrer Mitte.

So findet der Dichter in der Natur nicht allein Entzücken für sein Auge und Befriedigung seiner übrigen Sinne, sondern auch Sättigung seiner Seele, wie er sich selbst ausdrückt[2]. Sobald Lovelace über den Rahmen der Konvention hinausgeht — und das tut er fast immer der lebendigen Natur gegenüber —, entwickelt er ein echtes, warmes Gefühl, dann richtet sich ihm keine Schranke auf, die Mensch und Tier trennen könnte. Beide gehören zusammen, beide werden von gleichen, wenn auch nicht immer guten Gesetzen beherrscht. Lovelaces leiser Pessimismus der Natur gegenüber gibt seiner Dichtung ein eigenartiges Gepräge. Seine Liebe zu den Tieren verbindet ihn mit Dichtern des 18. Jahrhunderts, wie Cowper und Robert Burns.

In dieser Gruppe von Lyrikern sind die Naturgefühle mit den Gefühlen, die man der Geliebten gegenüber hegt, in einen mehr oder weniger engen Zusammenhang gebracht worden. In Vergleichen teils konventioneller, teils schon individueller Art hat die Schönheit der Geliebten einen adäquaten Ausdruck in der Schönheit der Natur gefunden, namentlich in Blumen und Himmelslichtern. Aus Carews Dichtung tritt die Frau beherrschend hervor, zu ihrem Bild gibt die Natur den Hintergrund ab. In Sucklings Gedichten dient die Natur fast nur als Ornament. Da wo

[1] The Grassehopper (S. 94 ff.).
[2] Amarantha, A Pastorall (S. 66).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Lovelace über die Konvention hinausgeht und seine wahren Gefühle der Natur gegenüber zeigt, ist die Frau aus seiner Dichtung ausgeschaltet. Für Herrick allein existiert eine natürliche, engste Verbindung von Weib und Natur, die von jeder Konventionalität frei ist. Beide sind für ihn so eng miteinander verknüpft, daß, wollte man sie trennen, man jedem Teil etwas nehmen würde.

IV. Kapitel.

Andrew Marvell (1621—1678)[1].

Marvell ist ein echtes Kind seiner Zeit. Seine Dichtungen zeigen alle Vorzüge dieses Zeitalters, aber sie tragen auch seine Schwächen an sich. Neben dem Ausdruck des unmittelbarsten Gefühls und klarer Gedanken in einfacher Sprache finden wir Verse, wo wir dem Dichter kaum zu folgen vermögen. Es ist das Fahrwasser der Italiener, des Marinismus, in den auch Marvell hineingerät, das Geistreich-Sein-Wollen und -Müssen, von dem sich auch Marvell abhängig macht, und wodurch er nicht allein den Wert seiner Naturdichtungen herabsetzt, in denen wir die 'Concetti' um so weniger vertragen können, sondern auch den Eindruck seiner politischen Gedichte vermindert, die er in der unruhvollen Zeit verfaßte, da es ihn nicht länger mehr in der ländlichen Abgeschiedenheit zu Nunappleton hielt. Marvell fühlt im Gegensatz zu Herrick zu viel Kraft und ein zu starkes Vaterlandsempfinden in sich, um seiner leichten Muse länger huldigen zu können. So sehen wir den Dichter der Gärten und Wiesen zum politischen Satiriker werden, der durch seine nicht ungerechten, aber oft zu beißenden Angriffe auch sein Teil zur Entthronung des Stuarts beigetragen haben soll.

---

[1] The Poems Of Andrew Marvell, ed. by G. G. A. Aitken. (The Muses' Library.) London 1898.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Die poetisch wertvollsten Gedichte Marvells sind in der Zeit entstanden, da er Lehrer im Hause des Lord Fairfax zu Appleton war. Es sind meist Naturgedichte, deren Motive ihm zum Teil seine nächste Umgebung liefert, das Haus mit seinem Garten, der Hügel zu Billborow, die Wiesen, Felder und Haine, in denen er seine Erholung sucht. Wenn er durch die Wiesen wandert, erfreut er sich an ihrem frischen Grün. Er beobachtet den seidenen Glanz, der auf dem Grase liegt: die Wirkung der letzten Überschwemmung durch den Fluß[1]. Immer neues Leben bieten die Wiesen dem Auge. Keine Schaubühne, meint der Dichter, auch wenn sie durch eine noch so komplizierte Maschinerie bewegt wird, wechselt ihr Aussehen öfter als die Wiesen es tun[2]. Mußten sie sich gestern noch von der Sonne plagen lassen, und war die Hitze so unerträglich, daß sogar die Heuschrecken ihr Zirpen aufgaben, so fallen sie heute schon dem sonnengebräunten Mäher zum Opfer, der mit pfeifender Sense und starkem Ellbogen sich eine Gasse durch das Gras schafft[3]. Doch wehe ihm, seine scharfe Sense hat die jungen, noch unbefiederten Wiesenknarrer getroffen, das bedeutet dem Mäher nichts Gutes[4]. Sobald die sengende Sonne das abgeschnittene Gras getrocknet hat, wird es schnell von flinken Händen zusammengeworfen und fortgebracht, so daß die Wiese eine glatte, spiegelnde Fläche ist. Und nun treiben die Dorfbewohner ihr Vieh darauf[5].

Damit sind die Wiesen auch für den Dichter abgetan, und er ergeht sich nun lieber im Walde der hohen, alten Eichen, die so dicht beieinander stehen, daß man glauben könnte, es sei ewige Nacht drinnen. Aber die Bäume, die

---

[1] Upon Appleton House V. 625 ff.
[2] Ibid. V. 385 f.
[3] Ibid. V. 387 ff.
[4] Ibid. V. 395 ff.
[5] Ibid. V. 449 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

in Reihen geordnet sind, wie die Säulen einer Halle, lassen von oben genügend Licht herein. Im niedrigen Dorngebüsch sitzt die Nachtigall, aber angenehmer als ihr Lied sind dem Dichter die noch traurigeren Töne der Holztaube, die der Ulme ihre melancholische Weise klagt. Durch die Haselstaude leuchtet das Auge der brütenden Drossel, und von der Esche läßt der Reiher das älteste seiner Jungen fallen, wie um dem Herrn seinen Tribut zu spenden. Am meisten erregt die Aufmerksamkeit die wunderbare Arbeit des Grünspechts, der von der Wurzel ausgehend, den ganzen Stamm einer Untersuchung unterzieht und genau bestimmt, welcher Baum stehen bleiben darf und welcher fallen muß. Wie ein Förster sie mit der Axt bezeichnet, so behackt er sie mit seinem Schnabel. Entdeckt er eine hohle Eiche, so gräbt er sich von der kranken Seite aus durch, bis er den „Verräter-Wurm" findet, der sich drinnen eingenistet hat, und der bald seinen Jungen zum Opfer fallen wird[1]. Nur schwer vermag sich der Dichter von dem Walde zu trennen, wo es sich inmitten von Bäumen und Vögeln so leicht philosophieren läßt[2].

'Bind me, ye woodbines, in your twines;
Curl me about, ye gadding vines'

ruft er aus und fährt fort:

'And oh, so close your circles lace,
That I may never leave this place!
But, lest your fetters prove too weak,
Ere I your silken bondage break,
Do you, O brambles, chain me too,
And courteons briars, nail me through!
Here in the morning tie my chain,
Where the two woods have made a lane,
While, like a guard on either side,
The trees before their Lord divide.'
(Upon Appleton House V. 609—620.)

[1] Upon Appleton House V. 481—560.
[2] Ibid. V. 561 f.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Auch zu den Ufern des nahen Flusses mit ihrem dichten Schilfgras zieht es den Dichter hin, wo die Weiden mit ihren tiefeingegrabenen Wurzeln stehen. Bis zum Abend bleibt er dort liegen, bis die Sonne zu Bett geht, die Schatten hervorkriechen, und sich „saphyrbeflügelte“ Nebel über das Wasser legen[1].

Sein für liebliche Anblicke empfängliches Auge erfreut sich an den sanft aus der Ebene aufsteigenden Hügel zu Billborow. Mit seiner geraden Kontur stellt er ihn den steilen Bergen gegenüber, die zu plötzlicher Höhe emporschießen und mit ihren „hakenförmigen Schultern“ nur eine Entstellung für die Erde bedeuten. Wie üble Auswüchse erscheinen sie ihm, für welche die Erde eigentlich ein besonderes Zentrum hätte finden müssen. Welch angenehmen Eindruck hingegen erweckt der bescheiden die Stufen zur Höhe erklimmende Hügel, der die ganze vor ihm liegende Fläche beherrscht und in unbeneideter Größe dasteht[2]! Nicht immer hatte die Erde solche Deformitäten aufzuweisen; als sie zuerst erschaffen wurde, war sie glatt und eben[3]. Ist sie jetzt auch entstellt — als Ursache mag er sich wie sein Zeitgenosse Thomas Burnet[4] die Sünde der Menschen gedacht haben —, so offenbart diese oft nicht gerade angenehm wirkende Erdoberflächengestaltung dennoch, so meint Marvell, Gottes Weisheit. Es ist Ordnung in der scheinbaren Unordnung der Natur:

> But all things are composed here,
> Like nature, orderly, and near.
> (Upon Appleton House V. 25 f.)

---

[1] Ibid. V. 641—680.

[2] Upon the Hill and Grove at Billborow. V. 9—26. Siehe auch Marvells ‘Epigramma in duos Montes’, wo er in noch breiterer Ausführlichkeit diese Berge vergleicht, die beide gleichsam die Stimmungen ihres Herrn, des Lord Fairfax, ausdrücken.

[3] Upon Appleton House V. 445 f.

[4] Thomas Burnet teilt in seiner ‘Telluris Theoria Sacra’ (1681 und 1684) Marvells Vorstellung, daß die Erde einst vollkommen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Der Einfluß der aufblühenden mathematischen Wissenschaft[1], der die Menschen dazu verführte, überall in der Natur geometrische Linien sehen zu wollen, macht sich auch bei Marvell geltend. Er ist entzückt von der vollkommenen Horizontlinie. Der Billborow Hügel hebt sich so gerade gegen den Hintergrund ab, daß ein Stift die Linie nicht ebenmäßiger hätte ziehen können[2].

Die Neigung dieses Zeitalters zum Mathematischen[3] hat sicherlich nicht zum wenigsten die Aufnahme des französischen Gartenstils in England befürwortet. Daß die französische Gartenkunst auf die Dauer dem englischen Geiste nicht zusagen konnte, ergeht schon aus der Tatsache, daß das Inselreich zuerst wieder für die Natürlichkeit in der Gartenanlage eingetreten ist, für die schon Bacon 1625 in seinem Essay *Of Gardens* Propaganda gemacht hatte. Die Vornehmen Englands, die auf ihrer Kontinentreise sich nicht die Gelegenheit entgehen ließen, den Garten zu Versailles und andere Meisterwerke des Lenôtre zu bewundern, übertrugen diesen Stil auch auf ihre heimischen Gärten, aber nur teilweise, da sie sich von ihren alten Gartenanlagen nicht ganz zu trennen vermochten[4]. Als Karl II. dann den Park zu Greenwich und

---

eben war, daß sie ursprünglich weder Felsen noch Scharten, weder Gebirge noch klaffende Kanäle aufzuweisen hatte. Burnet denkt sich die Erde als Riesenei, dessen Schale infolge des Druckes der Sündflutmassen barst, so daß die Wasser aus dem Innern des Eis hervorquollen. Die zusammengedrückten Schalenteile erklären ihm die unebene Beschaffenheit der Erdoberfläche. — Burnets Theorie ist während seiner Zeit und auch noch nach ihr viel bewundert worden, so auch von Addison und Steele.

[1] Es ist das Zeitalter von John Wallis (1616—1703) und Isaac Newton (1642—1727).

[2] Upon the Hill and Grove at Billborow V. 1—6.

[3] Marvell spricht von 'holy mathematics' (Upon Appleton House V. 47).

[4] Eine Vermischung zweier Stilarten ist in England für die Übergangszeit nicht selten. — Aus Evelyn's Diary (1620—1665)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

den St. James Park zu London von Lenôtre selbst anlegen ließ, folgte man diesem Beispiel und ließ sich Anlagen im rein-französischen Stil schaffen.

Der Garten des Lord Fairfax zu Appleton House muß wohl zu den Mischgärten gehört haben. Denn hier sind einzelne Teile des Gartens mit Figuren ausgelegt, die einer Festung mit fünf Bastionen ähnlich kommen[1]; die Blumen stehen, ihrer Art nach geordnet, parademäßig in Reih und Glied da[2]. Andere Teile wiederum zeigen „süße Unordnung“:

> But Nature here has been so free
> As if she said, 'Leave this to me'.
> Art would more neatly have defaced
> What she had laid so sweetly waste[3].

Der Gegensatz von Natur und Kultur, wie er in den letzten Versen zum Ausdruck kommt, ist von Marvell stark empfunden worden. Es klingt geradezu Rousseauisch, wenn er sagt: „Die Natur ist frei, sie ist einfach und rein, die Kunst aber entstellt“[4].

Die Kanarischen Inseln preist er nicht allein wegen ihrer tropischen Schönheit und ihres Reichtums, sondern weil sie noch nicht den Fluch des Goldes an sich tragen, des verhängnisvollen Goldes, das Land und Bewohner um die Ruhe bringt, das den Menschen allein schon so viel Mühe macht, um es aus den Tiefen zu heben, aber noch

---

spricht das Entzücken an solchen Gartenanlagen, die künstlich und natürlich gehaltene Partien in großer Mannigfaltigkeit darbieten, die reich sind an schattigen Gängen, Lauben (für Stimmungen melancholischer Art geeignet), Grotten und Felsen, Fontänen und Kaskaden, und die im Hintergrund blumige Wiesen, ja sogar Kornfelder aufweisen.

[1] Upon Appleton House V. 285 ff.
[2] Ibid. V. 309 ff.
[3] Ibid. V. 75 ff.
[4] The Mower, Against Gardens.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

viel größere Unruhe bereitet, wenn es erst an die Oberfläche gebracht ist[1].

Am stärksten drückt Marvell den Zwiespalt von Natur und Kultur aus in seinem Gedicht *The Mower, against Gardens*. Die Blumen und Pflanzen des Feldes lockt man aus ihrer Reinheit und Einfachheit fort und pflanzt sie in viereckige Gärten, wo man sie durch allzu süße und reichliche Nahrung nur dumm macht, Farbe, Geruch und Form an ihnen ändert und durch Pfropfen Pflanzen schafft, die ihre Art selbst nicht mehr unterzubringen wissen. Aus der Kirsche hat man schließlich eine geschlechtslose Existenz gemacht, die die Natur nur ärgern muß. Überall zeigt sich der Zwang. Die süßen Felder aber, die von der Natur so verschwenderisch ausgestattet sind, liegen vergessen da.

Stadt und Land sind schon öfter in ihrem kulturellen Gegensatz einander gegenübergestellt worden, namentlich in der Hirtendichtung, die durch Vermittlung der Italiener von den Alten übernommen wurde, denen sentimentale Gefühle der Natur gegenüber in ihrer Hyper-Kulturzeit nur natürlich waren. Mit der Hirtendichtung übernahm man in England zur Renaissancezeit als Selbstverständlichkeit auch solche Gefühlsäußerungen, die aber zunächst nur wenig Bedeutung hatten, da sie nicht selbst empfunden waren. In Marvell aber sehen wir solche Äußerungen aus seinen persönlichsten Gefühlen heraus entstehen. Vor ihm ist die Dissonanz zwischen Kultur und Natur von keinem Dichter so grell beleuchtet worden.

Marvell ist eine reflektierende Natur, nur allzu leicht schieben sich zwischen Objekt und Gefühl die Ideen. Ähnlich wie bei Milton finden wir auch bei ihm einen Teil der Naturbeobachtungen in Gleichnissen wieder. Maria, seine Schülerin, der er wahrscheinlich seine Liebe geschenkt hat, ist der Mistelzweig, der auf der Fairfaxschen Eiche

[1] On The Victory Obtained By Blake 1657.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

wächst, bis der Priester die heilige Knospe abschneidet, um ihr ein eigenes Leben zu geben[1].

Um die Tugenden einer Verstorbenen auszudrücken, zieht er zum Vergleich die Tageszeiten heran: bescheiden war sie wie der Morgen, strahlend wie der Mittag, sanft wie der Abend und kühl wie die Nacht[2].

Die Figur des mit seinem brennenden Schiff untergehenden Douglas gleicht der brandgoldenen Sonne. Das helle Feuer glüht um ihn und schließt ihn ein wie der Bernstein die Biene[3].

Die beliebte Parallele zwischen Biene und Staat finden wir auch bei Marvell wieder. Der ewige Kampf zwischen Engländern und Schotten dünkt ihn eitel wie der Tumult der aufrührerischen Bienen, und er empfiehlt dem Könige, ähnlich zu verfahren wie der Landwirt den Bienen gegenüber, die er mit Pulver überstreut, so daß niemand seinen Feind wieder erkennen kann, und alle sich in Freundschaft verlieren und gemeinsam wieder Honig für den Bienenkorb sammeln[4]. Erst dann wird das Königreich wieder gedeihen, meint Marvell. Er wünscht sich die Zeit zurück, da sein England, „das Paradies der vier Seen", noch nicht den Fluch des Krieges kannte, als Blumen noch die Besatzung bildeten, und Rosen die einzigen Bewaffneten waren[5].

Cromwell spendet er sein vollstes Lob. Wie der dreigabelige Blitz die Wolken zerreißt, die ihm doch eigentlich erst seine Existenz gegeben haben, so mußte auch Cromwell einen feurigen Weg sich bahnen und Tempel und Paläste zerstören[6]. Als die Feinde Cromwells über den vermeint-

[1] Upon Appleton House V. 739 ff.
[2] An Epitaph upon- - V. 18 f.
[3] The Loyal Scot V. 45 ff.
[4] Ibid. V. 148 ff.
[5] Upon Appleton House V. 321 ff.
[6] An Horatian Ode upon Cromwells Return from Ireland V. 13 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

lichen Sturz des gewaltigen Protectors schon triumphiert hatten, Cromwell aber mächtiger als je wieder vor ihnen stand, da war die Freude auf Seiten seiner Anhänger unendlich groß, dem Jubel vergleichbar, mit dem wohl der erste Mensch die Sonne wieder begrüßt haben mag, nachdem sie abends im Westen verschwunden war, und er, der sie in den Wassern ertränkt glaubte und voll Verzweiflung seinen Blick gegen Westen hielt, endlich müde vom langen Sinnen und Schauen sich umwendend, plötzlich der Pracht der neuerwachten, heiter lächelnden Sonne sich gegenüber sah[2].

Tiefe des Gefühls, Zartheit des Ausdrucks und zugleich Kraft und Anschaulichkeit zeichnen dieses Bild aus. Solche Größe erreicht Marvell in seinen Vergleichen nicht wieder; die besten findet er zur Charakterisierung des Lord Protectors. Den sterbenden Cromwell, der den Tod seiner Tochter Eliza nicht zu überwinden vermochte, vergleicht er einem Weinstock, der verdorren muß, sobald man einen Zweig von ihm zu frühzeitig abgeschnitten hat[1]. Wie ein gefällter Eichbaum, auf dem Boden liegend, nur noch größer erscheint, so steht auch Cromwell nach seinem Tode um so glorreicher da[3].

Fast alle diese aus der Natur geschöpften Gleichnisse entbehren nicht einer gewissen Feinheit und Kraft. Aber man stelle diesen Vergleichen solche gegenüber, die aus der Kulturwelt genommen sind und zur Verbildlichung von Natur-Objekten oder -Vorgängen dienen sollen. Eine solche Versinnlichung läßt sich überhaupt nur bis zu einem gewissen Grade rechtfertigen. Es klingt schon sonderbar genug, eine abgemähte Wiese, auf der das Heu zu Haufen

[1] The First Anniversary of the Government under His Highness the Lord Protector V. 325 ff.

[2] A Poem upon the Death of his Late Highness the Lord Protector V. 89 f.

[3] Ibid. V. 261 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

zusammengeworfen ist, mit einer ruhigen See zu vergleichen, zwischen deren Felsen sich die Schiffe zu unserem Erstaunen sicher durchfinden[1]. Aber wie absurd ist es gar, die Pyramiden zu Memphis ebenfalls hier als Vergleich heranzuholen[2]. Wenn er das Werk des Mähers ein Morden nennt, so gibt er damit eine Empfindung wieder, die wohl schon mancher mit ihm gehabt haben mag, und es ist noch einigermaßen erträglich, das abgeschnittene Gras dem Körper der Erschlagenen vergleichen zu hören. Abstoßend aber wirkt es, wenn er das Bild weiter ausführt und die Frauen, die mit ihren Gabeln das Heu wenden, die Leichenräuber nennt[3].

Solche Geschmacklosigkeiten und die Häufung von Vergleichen zur Verbildlichung ein und desselben Gegenstandes finden wir in dieser Zeit nicht selten; sie sind das Erbe des vorhergehenden Zeitalters und hängen eng zusammen mit der Sucht, durch witzige Einfälle Bewunderung zu erregen und Anerkennung zu finden.

Nicht ohne Konvention ist Marvell, wenn er die Natur mit den Menschen sympathisieren läßt. Der jungen und schönen Maria gegenüber setzt die Natur ihr „bestes Gesicht“ auf: die Sonne steigt mit größerer Sorgfalt herab, und schamhaft verbirgt sie ihren Kopf, damit Maria sie nicht zu Bett gehen sieht[4]. Ein ruhiger, stummer Schrecken liegt auf der Natur ausgebreitet aus lauter Bewunderung für Maria, sogar bis auf die an der Angel hängenden Fische erstreckt sich das Erstarrtsein. Maria erhöht die Schönheit des Gartens und läßt die Eigenschaften der Natur nur um so schärfer hervortreten: die Strenge des Waldes, die Süßigkeit der Bienen und die Reinheit des Flusses[5].

---

[1] Upon Appleton House V. 434 ff.
[2] Ibid. V. 437 f.
[3] Upon Appleton House V. 418 ff.
[4] Ibid. V. 649 ff.
[5] Upon Appleton House V. 689 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

In überschwenglicher Weise läßt Marvell die Natur Anteil nehmen an dem Sturz Cromwells. Da ist auch kein noch so einfältiger Baum oder wilder Felsen, der nicht um ihn trauert. In der ganzen Natur vernimmt man ein zitterndes Seufzen; es scheint, als ob die Erde sich aus ihrem Zentrum gerissen fühle, und die Sonne aus ihrer Sphäre gefallen sei, alles ist verdreht[1].

Wie einfach hingegen stellt Milton in seinem *Paradise Lost* die Teilnahme der Natur an dem Sündenfall der beiden ersten Menschen dar: „die Erde fühlte die Wunden und gab Zeichen ihres Schmerzes“[2]. Zu der Schwere der aus dem Sündenfall resultierenden Folgen stehen die Schmerzesäußerungen der Natur in Einklang. Bei Marvell aber werden wir uns der 'pathetic fallacy' genau bewußt.

Miltonisch schon klingt es, wenn er in bezug auf Cromwells Tod sagt: 'But oh, what pangs that death did Nature cost'[3]. Den einfachen Worten, die uns schon genügend sagen, läßt Marvell eine breitere Ausführlichkeit folgen. Unerträglich ist es, wenn er die Kriegsrosse am Grabe des Protectors zusammenbrechen und die Menschen sterben läßt, die gekommen waren, um dem Toten die letzte Ehre zu erweisen[4].

Wie anders hingegen wirkt der Dichter, wenn er einfach bleibt. Gern glauben wir mit ihm, daß der Baum, ebenso empfänglich für die Liebe wie der Mensch, den Namen der Geliebten, noch bevor die Rinde getrennt werden konnte, schon längst in sein Herz aufgenommen hat[5].

Der Mäher überträgt die Glut seiner Liebesgefühle auch auf seine Umgebung; Feld und Schnitter brennen

---

[1] The First Anniversary V. 201 ff.

[2] Paradise Lost IX 782.

[3] A Poem upon the Death of his Late Highness the Lord Protector V. 112.

[4] Ibid. V. 113 ff.

[5] Upon the Hill and Grove at Billborow V. 47 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

beide von den sengenden Strahlen, die von Juliana ausgehen. Nirgends kann sein heißer Wunsch Kühlung finden, es wäre denn an der eisigen Brust seiner Geliebten. Wie glücklich ist er früher gewesen, da die Liebe noch keine Disteln für ihn gesät hatte, wenn er morgens taubedeckt zu seinen Wiesen ging, wenn er mittags seinen schweißtriefenden Körper von der Sonne trocknen lassen konnte und gegen Abend im Primelwasser watend heimkehrte. Jetzt aber kommen zu seiner sauern Arbeit noch die Liebesschmerzen hinzu; das innige Zusammenleben mit seinem Gras hört auf, seine Gedanken weilen jetzt nur bei ihr und seinem Kummer. Wetzt er die Sense, so schärft er auch zugleich Weh. Was bedeuten ihm die Schmerzen, die seine allzu scharfe Sense ihm verursacht hat, gegen die Liebesqualen. Das Hirtentäschelkraut und 'clown's all-heal' helfen gegen Körperwunden, aber vom Liebeskummer heilt nur der Tod[1].

Früher haben ihm die Glühwürmchen, die dem Gras allein den Tod ankünden, den Weg beleuchtet; seitdem Julianas Liebe in ihm brennt, verschwenden sie umsonst ihre Kraft, er findet sich nimmer heim[2].

Eine Parallele in dem Verhältnis von Wiese und Mäher einerseits und Mäher und Geliebte andererseits zieht der Dichter in *The Mower's Song* mit seinem Refrain:

> When Juliana came, and she,
> What I do to the grass, does to my thoughts and me.

Zierlich und neckisch sind die Verse *Ametas and Thestylis making Hay-Ropes.* Auch Marvell hat schon erkannt, daß, wenn beide Teile in derselben Richtung sich bewegen, die Liebe ebensowenig wie das Heu feste Fäden schlingen kann. Natur und Liebe, das sind ihm die Ele-

[1] Damon the Mover.
[2] The Mower to the Glow-Worms.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

mente, die in ihrem Zusammenwirken ein reiches Neues schaffen[1].

An Zartheit und Lieblichkeit leistet Marvell das höchste in der Klage der Nymphe um ihr Rehkalb, das übermütige Jäger ihr angeschossen haben. Die Strafe wird sie, auch ohne daß die Nymphe es wünscht, doch erreichen, denn 'even beasts must be with justice slain'. Alle Erinnerungen, die sich für sie an das Reh knüpfen, ruft sich die Nymphe zurück. Sylvio, ihr Geliebter, gab es ihr einst, aber als Entgelt nahm er ihr Herz mit sich. Doch konnte sie deshalb unfreundlich sein gegen das Tier, das ihr seine Liebe stets gezeigt? 'How could I less than love it?' fragt sie. Mit Milch und Zucker hat sie es aufgezogen, sie ist auf alle seine Spässe eingegangen, ist mit ihm um die Wette gerannt, vergeblich hat sie es in ihrem Garten unter den Lilien gesucht, war es doch weißer als diese selbst. Reinheit und Liebe drückt sein Wesen aus Mit ihm möchte auch sie am liebsten sterben[2]. Wehmütig-liebliche Stimmung liegt über dem Ganzen.

Marvell vermochte im Gegensatz zu Herrick mehr, sich in die ernsteren Stimmungen der Natur einzufühlen, wie es z. B. in seinem *Bermudas* der Fall ist, wo die lauschenden Winde vom Boote her zum Ufer hin die heiligheiteren Lieder der Ausgewiesenen tragen, und die Ruder beim Einsetzen Takt zu der Melodie halten.

In meisterhafter Weise ist in *The Unfortunate Lover* die Umgebung der Stimmung des Unglücklichen angepaßt. Wir fühlen einen Schauer vor dem Dämonischen uns kalt überlaufen. So wirr, wie es in dem Herzen des armen Menschen aussieht, so verworren ist das Ganze. Etwas vom Coleridgeschen Geiste haftet dem Gedicht an.

Ruhe und Glück des Herzens läßt uns Marvell in seinem *Garden* genießen, mitten unter seinen Pflanzen,

[1] The Match.

[2] The Nymph complaining for the Death of her Fawn.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Kräutern und Blumen, die ja im Grunde doch die Schönheit des Weibes übertreffen. Welch ein wunderbares Leben führt man dort!

Ripe apples drop about my head;
The luscious clusters of the vine
Upon my mouth do crush their wine;
The nectarine, and curious peach,
Into my hands themselves do reach;
Stumbling on melons, as I pass,
Insnared with flowers, I fall on grass,

ruft der Dichter entzückt aus. Rings von dem Grün umgeben, nehmen auch seine Gedanken die Farbe der Hoffnung an, und seine Seele schwingt sich in höhere Sphären hinauf.

Glücklich der Mensch, der in dem geheimnisvollen Buch der Natur zu lesen versteht, dem die Blätter nicht nur Blätter bleiben, dem sie etwas Höheres bedeuten[1]! Das ist ganz im Geiste von Wordsworth gesprochen.

Die ätherischen Regionen Shelleys, die er schon in seinem *The Garden* streifte, erreicht er vollkommen in der Ode *On a Drop of Dew*. Der Morgentau, in den reinen Höhen geboren, fühlt sich auf der Erde nicht glücklich, selbst nicht auf der blühenden Rose; gen Himmel gewandt ist sein Blick, von wannen er gekommen. Unruhig rollt er dahin, zitternd, er möge unrein werden, bis die warme Sonne sich schließlich seiner erbarmt und ihn zum Himmel zurückhaucht.

Dieses transzendente Auffassen der Natur und das sentimentale Gefühl, das er zuweilen der Natur gegenüber empfindet, ausgelöst durch das Bewußtwerden des Krankhaften, Ungesunden in der Kultur, rücken Marvell dem 18. und 19. Jahrhundert näher. Die Tiefe und Weite seines Naturgefühls unterscheidet ihn von Herrick und hebt ihn über diesen hinaus, dem er in der Ursprünglich-

[1] Upon Appleton House V. 583.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

keit und Intensität seines Gefühls in diesem Zeitalter wohl am nächsten steht. Beide, Marvell und Herrick, zeichnen keine eigentlichen Landschaften, aber bei Marvell finden wir doch schon mehr Gefühl für den Raum und bestimmte Lokalisation. In der Darstellung des einfachen und doch so reichen Landlebens mit seinen 'charms, wassails, wakes, and dances' steht Herrick aber einzig da. Der Tenor in Herricks Dichtung ist der Lebensgenuß, das 'carpe diem', Marvell aber strebt nach höheren Zielen. Herrick verbindet stets mit der Natur den Menschen, Marvell hingegen schildert gelegentlich die Natur um ihrer selbst willen. Bei Herrick findet sein Gefühl stets unmittelbaren Ausdruck, denn er ist fast frei von Reflexion; Marvell neigt schon eher zur betrachtenden Naturanschauung. Herrick bewegt sich stets frei in der Dichtung, durch nichts gebunden; in Marvell fühlen wir die Fesseln seiner Zeit. Herrick läßt das Gefühl in uns zurück, uns stets sein Bestes gegeben zu haben; Marvell gegenüber bedauern wir, daß ein Dichter von solcher Tiefe und Lebhaftigkeit des Gefühls infolge des sklavischen Gebundenseins uns durch so manche Irrwege seines Witzes führen muß und uns dadurch oft den reinen Genuß seiner Dichtungen trübt.

V. Kapitel.

Die religiösen Lyriker.

Grashaw. — Herbert — Vaughan — Quarles — Habington.

Das 17. Jahrhundert ist das Zeitalter politischer und religiöser Kämpfe, die beide ihren literarischen Niederschlag gefunden haben durch Milton, Marvell und auch, zwar in weniger tief und aufrichtiger Weise, durch die 'Cavalier poets'. Ganz abseits von ihnen steht eine Gruppe von Dichtern, deren eigene Seele so von Kämpfen durch-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

tost ist, daß sie lieber sich in sich selbst zurückziehen. Es sind Männer wie Crashaw, Herbert und Vaughan, die alle mehr oder weniger den Geist von Little Gidding[1] an sich tragen, deren Leben aufgeht im Dienste des Erlösers und deren Dichtung, aus dem tiefsten Innern gegeben, den Zauber der Selbstoffenbarung an sich trägt, die dieser Zeit eigentümlich ist, und der wir erst viel später wieder in der englischen Literatur begegnen.

1. Richard Crashaw (1613?—1649?)[2].

Crashaw steht in der englischen Literaturgeschichte für sich da. An Exaltation, an visionärer Verzückung hat er nicht seinesgleichen. Shelley und Swinburne haben wohl auch Kraft und Glut der Empfindung, sind aber doch frei von der krankhaften Leidenschaftlichkeit Crashaws, die vom Irdischen so wenig an sich trägt, und die nur vom nervös disponierten Menschen einigermaßen nachempfunden werden kann. Wie er physisch nach Momenten der höchsten Ekstase zusammenbricht, so erfolgt auch in seinen Gedichten die Reaktion, und wir sehen ihn zu Plattheiten herabsinken.

Seine Dichtung drückt sein innerstes Leben aus, ein Leben, das dem Christusdienst geweiht war. Sein Erdendasein bedeutet ihm nur eine Vorstufe des viel reicheren himmlischen Lebens. 'Lower sphere of froth and bubbles', nennt er die Erde, auf der man nichts anderes findet als

> 'Painted shapes,
> Peacocks and apes,
> Illustrious flies'[3].

---

[1] Little Gidding war der Wohnsitz von Nicholas Ferrar, der hier einen Kreis ihm gleichgestimmter, mystisch-asketisch veranlagter Männer um sich versammelte.

[2] The Complete Works of Richard Crashaw, ed. by W. P. Turnbull (Library of Old Authors), London 1858.

[3] To Mistress M. R. Counsel Concerning Her Choice.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Nicht als ob ihm die Natur gleichgiltig wäre; dagegen sprechen schon allein seine Übersetzungen aus klassischen Schriftstellern, aus denen er gerade solche Stellen gewählt hat, die die Natur feiern, wie Vergils *Loblied auf den Frühling*.

Ihm ist die Natur der Ausdruck der Schönheit. Freilich, meint der Dichter, wird diese Schönheit erst durch die Sonne hervorgebracht. Was wäre die Erde ohne sie? Nichts als dunkle Nebel. Die Sonne erst wirft der Natur ein fröhliches Kleid über und zaubert allen Dingen ein Lächeln auf[1]. Ihr glühendes Licht und die prächtigen Farben am Morgenhimmel werden von Crashaw immer wieder hervorgehoben und meist symbolisch gedeutet. Sieht er frühmorgens die Sonne aufgehen, so grüßt ihn Christus, der seinem Leben das eigentliche Licht bedeutet. Es ist ihm selbstverständlich, daß man von jeher gerade die Sonne zum Gegenstand der Verehrung gemacht hat; allerdings, sagt er, braucht sie, seitdem Christus geboren, auf eine religiöse Anbetung nicht mehr zu hoffen[2].

Bei Crashaws starker Reaktion auf das Glutvolle und Farbenwarme in der Natur nimmt es uns Wunder, wie selten ihm die untergehende Sonne in ihrem prächtigen Farbenspiel poetische Anregung gegeben hat, obwohl doch gerade sie seiner Neigung zur symbolischen Naturauffassung entgegenkommen mußte. In der Totenklage um Mr. Herrys, in der er den jungen Verstorbenen den lieblichen Morgenstrahlen vergleicht, die über dem neugeborenen Tag schweben, läßt er, um das Bild weiter auszuführen, den strahlenden Himmel vom „rötlichen" Sturm plötzlich sich verfinstern und die Sonne so vorzeitig untergehen.

Die beiden Gedichte, die den Verlust Mr. Herrys beklagen, stehen abseits von der übrigen Dichtung Crashaws

[1] On a Foul Morning.
[2] In the Glorious Epiphany of our Lord God.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

und sind vielleicht der Zeit zuzuschreiben, da er sein Inneres noch nicht auf Christus allein konzentriert hatte. In ihnen sind die Gefühle zur Natur ursprünglich, und der Mensch ist ihm mehr das Kind der großen Mutter Natur als das Geschöpf Gottes. Der Mensch dünkt ihn der Natur kostbarstes Produkt. Voll Lebendigkeit wendet er sich an den Tod und bittet ihn, die Mutter Natur nicht ihres Lieblings zu berauben, sie nicht unglücklich zu machen und sie nicht in die Verlegenheit zu setzen, ein dem Toten ähnlich Vollkommenes wieder hervorbringen zu müssen. Angesichts des zu früh Dahingerafften steigen Zweifel in ihm auf an der Gerechtigkeit des Himmels, der die Erde ihr Bestes hervorbringen läßt, um es ihr bald wieder zu entreißen. Parallelen, die er dazu in der Natur findet, bestärken nur sein Irrewerden; denn, so sagt er,

I've seen indeed, the hopeful bud
Of a ruddy rose, that stood
Blushing to behold the ray
Of the new-saluted day —
His tender top not fully spread —
The sweet dash of a shower now shed,
Invited him no more to hide
Within himself the purple pride,
Of his forward flower, when lo!
While he sweetly 'gan to show
His swelling glories, Auster spied him,
Cruel Auster thither hied him,
And with the rush of one rude blast
Shamed not spitefully to waste
All his leaves, so fresh, so sweet,
And lay them trembling at his feet.
(Upon the Death of the most desired Mr. Herrys.)

Und wenn der Tod ihn nun doch einmal nicht schonen kann, so möge er ihn wenigstens, fleht der Dichter, weithin forttragen, damit seine Mutter Natur ihn nicht sehen kann:

'Lest, for the grief his loss may move
All her births abortive prove.'

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Der Keim zu einer innigen Naturpoesie ist bei Crashaw vorhanden, aber indem er unter den Einfluß von Little Gidding kam, hat seine Naturauffassung eine ganz andere Richtung eingeschlagen, als wir in den Elegien ausgedrückt finden, d. h. seine Gefühle haben an Ursprünglichkeit verloren, seitdem die Natur nur sekundäre Bedeutung für ihn erlangt hat.

2. George Herbert (1593—1632)[1].

Herbert war derjenige unter den religiösen Dichtern, der am schwersten zu ringen hatte in seiner von Ehrgeiz gequälten Seele, bis er schließlich, dem weltlichen Ruhm entsagend, in Bemerton Rectory Ruhe fand.

Schon früh hatte er sich der Dichtung zugewandt, aber seine Muse galt stets nur Gott und dessen Ehre. Siebzehnjährig, fragt er verwundert in einem Sonett an Gott, das er seiner Mutter überreichte, weshalb die Dichtung denn allein das Kleid der Venus trage:

> Why are not Sonnets made of thee? and Lays
> Upon thine Altar burnt? Cannot thy Love
> Heighten a Spirit to sound out thy Praise
> As well as any she? Cannot thy Dove
> Outstrip their Cupid easily in flight?[2]

Diese Verse deuten auf die Richtung hin, in der seine Naturauffassuug sich bewegt. Neben Gott und der Kirche ist die Natur das einzigste, dem er in seiner Dichtung Beachtung und Wert verleiht. Die aufblühenden Wissenschaften wie Astronomie und Chemie mit ihren 'callow Principles' bedeuten ihm im Grunde wenig; er bedauert nur die Menschen, die in ihrem Bemühen um sie ein eigent-

---

[1] *The Temple.* Sacred Poems and Private Ejaculations. (Together with his Life.) ed. by Isaac Walton. London 1703.

[2] Isaac Walton's 'The Life of Mr. George Herbert' S. 9 (Anhang zu der genannten Ausgabe Herberts.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

liches Leben hier entbehren müssen. Weshalb suchen sie nicht lieber Gott, der sein glorreiches Gesetz in uns verkörpert, der unser Leben durch die Natur so viel reicher gestaltet ?[1] Aber auch die Natur will er nicht zum Götzen gemacht, nicht die Geschöpfe statt des Schöpfers angebetet haben[2]. — Himmel und Erde studiert der Mensch wohl, so klagt er, aber nicht den, der beide gemacht, der sie mit Schönheit ausgestattet hat.

Der Himmel trägt von der Pracht an sich, die den Erlöser im Jenseits geschmückt hat. Als Jesus zur Erde herabgestiegen ist, da hat er von seinem Putze an Licht und Ringen den Sternen gegeben, seinen Bogen an die Wolken, seinen Speer dem Feuer und dem Himmel seinen azurblauen Mantel[3]. Die Sterne und die Sonne sind ihm der höchste Ausdruck der Schönheit. Die Sterne in ihrer Helligkeit sind ein Teil des noch viel lichteren Ortes, wo die Strahlen des Herrn Antlitz umfluten[4].

Die ganze Natur ist der Wunder voll, alles trägt den Stempel der Weisheit Gottes an sich. Die Taube füttert ihre Jungen nur, solange sie unbefiedert sind; sind sie flügge geworden, so entzieht sie ihnen die Nahrung, damit die Not sie fliegen lehre[5].

In mancher Beziehung hat Herbert eine tiefere Einsicht in das Wesen der Natur als viele seiner Zeitgenossen. Diese rühmen wohl den Reichtum der Täler und die Fülle der Sommerfrüchte, aber die Gesundheit, die auf den Bergen wohnt, hat noch niemand hervorgehoben, und die gesunden Wirkungen des Winterfrostes noch keiner erkannt[6]. Stets haben die Dichter den armen Stürmen un-

---

[1] Vanity.
[2] The Pulley.
[3] The Bag.
[4] The Star.
[5] Providence (S. 111).
[6] Ibid. (S. 112).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

recht getan, stürmische Tage aber, meint Herbert, sind die besten, denn sie reinigen die Luft[1]. Der Regen schädigt die Blumen nicht, im Gegenteil, er ist ihnen süß wie Honigtropfen[2].

Die Mannigfaltigkeit in der Natur hat Herbert in naiver Weise zum Ausdruck gebracht:

> To shew thou art not bound, as if thy Lot
> Were worse than ours, sometimes thou shiftest hands.
> Most things move th'under Jaw; the Crocodile not.
> Most things sleep lying, th'Elephant leans or stands[3].

Manche Naturobjekte weiß er nicht so recht einzuordnen; der Frosch erscheint ihm als eine Vereinigung von Fisch und Fleisch, die Fledermaus als eine Kreuzung von 'bird and beast', der Schwamm durch die Zusammenwirkung von Sinn und Unsinn entstanden; das Erz stellt er sich als eine Zusammensetzung von Erde und Pflanze vor[3].

Alles in der Natur dient Zwecken. Die Rose erfreut nicht allein durch ihre Schönheit und ihren Duft, sondern sie gibt auch ein Heilungsmittel ab. Die Blumen und Blüten liefern das Material für den Honig. Nichts ist in der Natur verloren, alles ist einem Zwecke dienstbar:

> Sheep eat the Grass, and dung the Ground for more:
> Trees after bearing drop their Leaves for Soil[4].

Die Krone der Schöpfung ist der Mensch, 'to whose creation all things are in decay.' Der Mensch ist alles, er ist Baum, er ist Tier, aber er ist noch mehr als diese, denn er ist mit Vernunft und Sprache begabt. Er ist das Zentrum der Natur, für ihn wehen die Winde, seinethalben

---

[1] The Storm.
[2] Providence (S. 113).
[3] Providence (S. 113).
[4] Providence (S. 111).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

steht die Erde still und bewegt sich der Himmel[1], alles ist für ihn da, um ihn zu erfreuen und ihm zu nützen. Es warten mehr Diener der Menschen auf, als er ahnt. 'Man is one world', so ruft er aus, 'and hath another to attend him'[2]. Allen Geschöpfen ist Freude gegeben, auch der Mensch hat die seine, ja er genießt sogar eine doppelte Freude, denn neben der irdischen empfindet er noch die himmlische:

> But as his Joys are double;
> So is his Trouble.
> He hath two Winters, other things but one[3].

Wie auf Erden alles vergänglich ist, so muß auch der Mensch dahin schwinden. Der süße Tag, die ruhige und lichte Braut des Himmels, stirbt, beweint vom Tau; die schöne Rose in ihrer zornigen und trotzigen Farbe, deren Wurzel stets im Grabe steckt, verwelkt. Der Frühling voll von süßen Tagen und Rosen, auch er muß vergehen, nur die schöne Seele bleibt bestehen, sie lebt ewig[4].

Die Natur in ihrem ewigen Wechsel vermag dem Menschen keine Ruhe, keinen Frieden zu geben, im Gegenteil, in ihrer steten Bewegung und Geschäftigkeit ist sie immerfort ein Vorwurf für den Dichter.

> All things are busie; only I
> Neither bring Honey with the Bees,
> Nor flowers to make that, nor the husbandry
> To water these.

Und verzweifelt fährt er fort:

> I am no link of thy great chain[5].

---

[1] Vgl. dagegen Lovelace's *The Apostacy:* 'And am confirm'd the earth turns round'.

[2] Man.

[3] Mans Medly.

[4] Virtue.

[5] Employment (S. 49).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Die Bienen, die den ganzen Tag arbeiten, sind ein beständiger Stachel ihm, der noch viel, viel mehr Arbeit zu erledigen hätte als sie[1]. Der eilig dahinströmende Fluß, der muntere Quell und die stets arbeitenden Winde sind ihm eine Ermahnung, daß seine Seele fleißig Gott suchen soll[2].

In Gott allein findet er den Frieden, nach dem er vergeblich in der einsamen Höhle, im Regenbogen oder auch in den schönen Blumen gesucht hat[3]. Mit der Natur vereinigt er sich, um Gottes Lob zu singen. Der Zweck der ganzen Natur ist im letzten Grunde der Ausdruck der Allmacht Gottes:

> Thou art in small things great, not small in any;
> Thy even Praise can neither rise nor fall.
> Thou art in all things one, in each thing many:
> For thou art infinite in one, and all[4].

Diese Worte deuten eine moderne Naturauffassung an, zu der ihn auch die tiefere Einsicht im die Zusammenhänge der Außenwelt treibt.

Herberts Verhältnis zur Natur ist bestimmt durch sein Verhältnis zu Gott. Ähnlich wie für Milton ist auch ihm die Natur die Offenbarung Gottes. Miltons ruhiger, maßvoller Lebensbejahung setzt Herbert aber die Verneinung alles Irdischen gegenüber, und während Milton Gott und der Natur als Gelehrter mehr reflektierend gegenübersteht, erfaßt Herbert sie eher mit dem Gefühl, allerdings nicht ohne sich von Betrachtungen der Natur gegenüber frei zu halten, die in ihm Stimmungen elegischer Art erwecken.

---

[1] Praise (S. 53).
[2] Business.
[3] Peace.
[4] Providence (S. 110).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

3. Henry Vaughan (1621—1695)[1].

Vaughan vertritt unter den religiösen Dichtern dieses Zeitalters die gesundeste Richtung. Er hat weder die Hypersensibilität eines Crashaw, der in den Momenten der höchsten Ekstase uns unter den Händen zerfließt, noch das Sich-Quälende und Sich-Windende, das Herberts Dichtung für den Leser oft peinvoll gestaltet. Mehr Ruhe, ein gewisses Gleichmaß liegt über Vaughans Gedichten. Er hat eine besondere Fähigkeit, sich in die Natur einzuleben. In dem landschaftlich reizvollen Wales, das seine Heimat ist, hat er stets in unmittelbarstem Verkehr mit der Natur gestanden, und sein Beruf als Landarzt konnte ihm darin nur entgegen kommen. Immer und überall tritt in seinen Gedichten die Natur in ihren verschiedenen Beziehungen zum Menschen und zu Gott hervor.

Der Band Gedichte vom Jahre 1646, der seine frühesten Produktionen enthält, ist teilweise noch vom Geschmack seiner Zeit diktiert. Es sind zumeist Liebesgedichte, die der Leidenschaftlichkeit der 'Cavalier Poets' entbehren, sonst aber Ähnlichkeiten mit dieser zeitgenössischen Dichtung aufweisen. Die Schönheit der Geliebten findet ihre Parallele in der Natur. Die übliche Vorliebe für Bilder und Vergleiche aus dem Naturleben, die nicht immer gerade glücklich gewählt sind, tritt besonders in diesen Liebesgedichten zum Vorschein, in denen er sprachlich von Donne beherrscht ist. Gelegentlich aber zeigt er doch auch hier Originalität und Feinheit der Naturbeobachtung. Mit dem Gedichtband *Olor Iscanus* (1651) und mit *Silex Scintillans* ist der konventionelle Ausdruck ganz dem individuellen gewichen.

Vaughan steht von vornherein der Natur weniger unmittelbar genießend als reflektierend gegenüber. Die

[1] The Poems of Henry Vaughan, ed. by E. K. Chambers. (The Muses' Library.) 2 Bd. London.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Einzelerscheinungen der Natur lassen ihn über die inneren Zusammenhänge des Gesamtorganismus nachdenken; wissenschaftliche Studien mögen ihn wohl noch tiefer in diesen grübelnden Zustand gebracht und schließlich zu Gott, als der Ursache aller Dinge, geführt haben. Der Einfluß Herberts bestimmt dann weiter seine Gottesauffassung, und diese wirkt ihrerseits wieder zurück auf seine Auffassung der Natur, sodaß beide, Gott und Natur, in engster Wechselbeziehung zueinander stehen.

Wie bei fast allen religiösen Dichtern dieses Zeitalters umfaßt Vaughans Naturbeobachtung das ganze Weltall, Himmel und Erde. Dem Himmelsgewölbe mit all seinen Erscheinungen gehört aber vorzugsweise sein Interesse, ist es doch Gott so viel näher als alles Irdische. Es fordert in seinem so augenfällig wechselnden Aussehen viel eher das Nachdenken heraus als die Erde es zu tun vermag.

In der Sonne fühlt er göttliche Kraft, wenn sie verschwenderisch ihr lebendiges Gold in tausend Teilchen zur Erde niederschießt[1]. Ihr ewiger Auf- und Niedergang gestaltet sein Leben soviel reicher. Die Morgendämmerung dünkt ihn die Zeit, welche am meisten darauf gestimmt ist, Gottes Herrlichkeit zu verkünden[2]. Jeder Morgen ist gleichsam eine neue Schöpfung[3], voller Geheimnisse für die Menschen[4].

Mit wenigen Worten versteht es der Dichter, Abendstimmung zu geben und uns ein kleines Idyll vorzuzaubern: es liegen die Hirten am Brunnen in den goldenen Abendstrahlen, derweil ihr Vieh sich am Wasser labt[5]. Der Sonnenuntergang, so selten er in dieser Epoche Ausdruck gefunden hat, ist stets in der von den klassischen Dichtern

---

[1] Regeneration (I S. 21).
[2] The Dawning (I S. 123).
[3] The Day Spring (II S. 255).
[4] Rules and Lessons (I S. 95).
[5] The Search (I S. 33).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

übernommenen Weise dargestellt worden. Vaughan allein bringt seine Empfindung in eigener Art zur Darstellung. In ruhigem Glanze brechen die Sterne über den Hügeln hervor und verkünden der Ebene den Abend. Stumm grüßen sie einander, wenn sie am Horizont sich begegnen[1]. Das plötzliche Verschwinden der Sonne erweckt in dem Dichter die Vorstellung, als ob der Westen sie dem Menschen gestohlen habe[2].

Der Abendzeit fühlt sich Vaughans auf Ruhe gestimmte Seele verwandt, daher klingt auch die Abendstimmung so oft in seinen Gedichten durch. In den schwachen Strahlen, die den Hügel nach dem Untergang der Sonne einhüllen, findet er eine Parallele zu seinem eigenen Herzen[3]. Zur Mitternachtzeit beobachtet er den Sternenhimmel, wie die kleinen Lichter, die Emanationen der göttlichen Quelle, emsig und geschäftig arbeiten[4].

Den verschiedenen Formen der Wolken folgt er mit besonderem Interesse, er sieht, wie frühmorgens das „geschwollene“ Gewölk sich auflöst und sich zerstreut[5], wie der Himmel mittags wolkenlos erscheint und sich abends golden färbt und in der Mondscheinnacht weiße, weiche Wölkchen zeigt.

Der Wechsel der Zeiten birgt der Wunder viele in sich:

> When seasons change, then lay before thine eyes
> His wondrous method; mark the varions scenes
> In heav'n; hail, thunder, rainbows, snow, and ice,
> Calms, tempests, light, and darkness, by His means[6].

Alles kommt aus göttlicher Hand, daher ist im Grunde alles einem guten Zweck untergeordnet, auch wenn es dem

---

[1] A Rhapsodis (II S. 19).
[2] To Amoret gone from Him (II S. 16).
[3] They all are gone into the World of Light (I S. 182).
[4] Midnight (I S. 63).
[5] Dawning (I S. 123).
[6] Rules and Lessons (I S. 97 f.).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Menschen in seiner Wirkung unangenehm ist. Der Regenschauer vernichtet wohl manche zarte Blüte, aber er gibt der Natur auch neues Leben. Die Winde erfrischen das „Jahr", sowohl wenn sie Wolken treiben, als wenn sie die Sonne wiederum von ihnen befreien und sie klären[1]. Das paradiesische Zeitalter hat allerdings weder Frost gekannt noch Wolken, die die Gestirne verhüllen, weder Fluten noch Regengüsse[2].

Die Frühlingszeit mit ihrem Knospen und Leben läßt den Dichter die Kälte seines eigenen Inneren sich zum Vorwurf machen[3]. Sonderbarerweise übergeht Vaughan den Herbst ganz, der doch gerade seiner Seelenstimmung entgegenkommen mußte; nur das Attribut „kalt" findet er für ihn. Dem Winter gegenüber hegt er nicht die Abneigung, die man ihm in jener Zeit zumeist zollt. Einer Einladung an einen Freund schickt er eine Winterbeschreibung voraus:

Sees not my friend, what a deep snow
Candies our country's woody brow?
The yielding branch his load scarce bears,
Oppress'd with snow and frozen tears;
While the dumb rivers slowly float,
All bound up in an icy coat[4].

Die langen Winterabende wird er wohl auch als zum Gedankenaustausch besonders geeignet empfunden haben, denn in ähnlicher Weise bittet er einen anderen Freund, zu ihm zu kommen, wenn draußen schwerfällige Eiszapfen vom steifen Dach herunterhängen und des Winters Frostwehen die Erde betäuben.

Eine gewisse Indifferenz bringt Vaughan den Bergen seiner Heimat entgegen. Nur einmal nimmt er Bezug auf

---

[1] Joy (I S. 195).
[2] Ascension Day (I S. 178 f.).
[3] Regeneration (I S. 19).
[4] To my Worthy Friend, Master T. Lewes (II S. 99).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

sie, als er die Isca besingt und nennt sie „unsere stolzen Berge“[1].

Mit dem Iscastrom will der Dichter seinen Namen verbinden für alle Zeiten, ähnlich wie es Ausonius mit der Mosel getan hat. Dichter, sagt er, heiligen, den Engeln gleich, den Ort, da sie gelebt. Er wünscht, daß sich stets ein fröhliches Leben an den Ufern der Isca tummeln möchte:

Garlands, and songs, and roundelays,
Mild, dewy nights, and sunshine days,
The turtle's voice, joy without fear
Dwell on thy bosom all the year![2]

Deutlicher schon als in diesem Gedicht, das mehr Reflexion als Beschreibung enthält, tritt das Bild des Stromes hervor in *Daphnis*, der Totenklage um seinen Bruder Thomas, wo er von der hurtigen Isca spricht, die mit lautem Lebewohl von den stolzen Bergen herabstürzt und sich schäumend in ein breiteres Bett ergießt. Die Zeilen auf den Wasserfall beziehen sich sicher ebenfalls auf die Isca:

Dear Stream! dear bank! where often I
Have sat, and pleased my pensive eye.

Mit tiefem Gemurmel fallen die durchsichtigen, kühlen und reichen Wassermassen herab und, als ob es vor der plötzlich sich vor ihm auftuenden Tiefe ängstlich wäre, hält das flüssige und lose Gefolge einen Augenblick inne, um sich mit desto gewaltigerem Sturz ins Unbekannte hinabzuwagen[3].

Dem landschaftlichen Bild seiner Umgebung entspringt wohl auch Vaughans Vorliebe für Primeln, die gerade in Wales in besonderer Fülle und Schönheit gedeihen. ‘It was high-spring and all the way primros’d’, sagt er im Eingang zu ‘Silex Scintillans’, und ähnlich leitet

[1] Daphnis (II S. 280).
[2] To The River Isca (II S. 62 f.).
[3] The Waterfall (I S. 280).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

er den zweiten Teil dieser Sammlung ein mit einem Gedicht, das in die Primelzeit verlegt wird. Das Bild der Primel, die allzu schnell schwinden muß, drängt sich dem Dichter auf beim Tode seines jüngeren Bruders[1], und auch in der Totenklage *Daphnis* begegnen wir ihm noch einmal:

So violets, so doth the primrose, fall,
At once the Spring's pride, and its funeral.
Such easy sweets get off still in their prime,
And stay not here to wear the soil of time;
While coarser flow'rs, which none would miss, if past,
To scorching Summers and cold Autumns last.

Ähnlich wie bei Herrick finden wir auch in den Vaughanschen Gedichten selten die Farben der Blumen besonders erwähnt, er spricht wohl allgemein von einem Frühling hochroter Blüten. Wie viel ihm aber die Farbe an sich bedeutet, geht daraus hervor, daß er Schönheit gleich Farbe setzt:

Beauty consists in colours; and that's best
Which is not fix'd, but flies and flows;
The settled red is dull, and whites that rest
Something of sickness would disclose[2].

Farbe und Bewegung, das sind ihm die beiden notwendigen Bestandteile, die den Dingen Reiz verleihen. Die weiße Farbenqualität in ihrer häufigen Verwendung ist wohl, wie Miss Morgan es angedeutet hat[3], im übertragenen Sinne als heilig, glücklich zu fassen.

Auffallend sind einzelne Attribute, die Vaughan pflanzlichen Stoffen beilegt. Sie sind nicht aus dem Grunde herbeigeholt, um den Vers zu füllen, wie das an so vielen Epitheta dieser Zeit nachzuweisen ist, sondern vielmehr aus dem Bedürfnis hervorgegangen, das den Dingen innewohnende Charakteristische durch sie auszudrücken. Wenn

[1] Thou that Know'st for whom I Monru (I S. 54).
[2] Affliction (I S. 138).
[3] Vgl. Chambers Anm. zu 'Childhood' (I S. 314).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

wir Vaughan von dem „rieselnden Korn“[1], das die Täler kleidet, sprechen hören, so glauben wir, einen modernen Dichter vor uns zu haben. Auch darin ist er individuell, wenn er die Sprache eines Dichters mit der Ruhe von Rosenblättern vergleicht[2].

Die Ringelblume, welche seit der Literatur der Elisabethaner eine Rolle spielt — Elisabeths Vorliebe für diese Blume hat hier wohl mitgewirkt —, mußte durch das stets wechselnde Leben, das gerade in ihr zum Ausdruck kommt, auf Vaughan eine besondere Anziehung ausüben. Es macht ihm Freude, ihr zuzuschauen, wenn sie frühmorgens im Tau schwelgend bei den ersten, noch so dünnen Sonnenstrahlen sich öffnet und langsam von dem kalten Busen der Erde sich aufhebt und den hoffnungsvollen Morgen begrüßt[3].

Die Verse auf ‘Priory Grove’, wohin er sich in den Stunden der Muse zurückzuziehen pflegt, zeugen, so konventionell sie auch gehalten sind, von seiner Liebe zu seiner Umgebung. In dem Epheu, der sich um die Eichstämme dieses Haines schlingt, erkennt er die schädlichen Folgen für das Gehölz; statt seiner soll Geißblatt die Bäume umwinden; und ganz im Stile seiner Zeit wünscht er statt der verhängsnisvollen Laute, die Raben und Eulen ausstoßen, künftighin nur die Nachtigall dort schlagen zu hören.

Der Vögel Gesang, das Geflüster des Windes und das Gemurmel der Quellen sind dem Ohre eine Harmonie. Im allgemeinen reagiert Vaughan weniger auf bestimmte Naturlaute, was aber Wind und Wasser in ihren Bewegungen an Geheimnissen ihm mitzuteilen haben, darauf versteht er sich.

---

[1] Psalm 65 (I S. 270).
[2] To Sir William D’Avenant Upon His Gondibert (II S. 104).
[3] To Thomas Powel, Doctor of Divinity (II S. 179).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Wenig individuell treten die Tiere in seiner Dichtung hervor; Anspielungen auf sie lassen auf kein näheres Verhältnis zu ihnen schließen. Allein den Vögeln gegenüber zeigt er ein echtes warmes Gefühl. Er bedauert, wenn das arme Tier während der Nacht Sturm und Regen preisgegeben ist, und bewundert, daß es dennoch frisch und heiter wie das Tageslicht seinem kleinen Herzen Luft macht in Lobeshymnen auf die Vorsehung[1]. 'Cock-Crowing' und 'The Eagle' sind beide charakteristisch für Vaughans Naturauffassung. Der Dichter weiß nicht, ob die Natur dem Adler bei seiner Geburt mehr von ihrem Feuer oder von ihren Winden gegeben hat. Stolz schwebt er in den Lüften umher und gelangt bis zum Mond, aber dessen schwaches Licht kann ihm nur Mitleid abgewinnen. Lieber wendet er sich der Sonne zu, ihr Wesen ist dem seinen adäquat; ihre Strahlen saugt er in sich auf, um sie aus seinen Augen wieder zurückschießen zu können. Mit dem Himmelskreis bewegt er sich um die Wette und berührt auf seinen Flügen Sphären, in denen der Mensch sich nur gedanklich bewegen kann:

> I will not seek, rare bird, what spirit'tis
> That mounts thee thus; I'll be content with this,
> To think that Nature made thee to express
> Our souls' bold heights in a material dress[2].

Vaughan empfindet Discrepanzen zwischen dem Menschen und den übrigen Geschöpfen der Natur. Die Tiere haben Leben und Gefühl, diese reichen Gaben des Himmels, aber es fehlt ihnen das Bewußtsein, das das Menschenleben wohl reicher, aber auch ruheloser gestaltet. Er wünscht sich als Stein oder auch als Vogel an einen festen Zustand gebunden, als Mensch, klagt er, irre er nur schwankend umher. Eine Reflexion über die wunderbare menschliche Gestalt, zu deren Formung Gottes Hand allein neun Monate gebraucht, führt ihn doch schließlich zu dem

[1] The Bird (I S. 207).
[2] The Eagle (II S. 186).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Schluß, daß auch die geringsten Dinge auf Erden wie „Feder“ und „Muschel“ im Grunde die besten Menschen überträfen[1].

'I would I were some bird or star',
so sagt er,
'Flutt'ring in words, or lifted far
Above this inn
And road of sin!'[2]

Das Bewußtsein seiner Sünde raubt ihm zeitweise seine Ruhe, und nur der Gedanke an den Erlöser kann ihm das Gleichgewicht seiner Seele wiedergeben.

In dem Gedichte 'Man' findet das Verhältnis zur Natur und zu Gott einen für die religiösen Lyriker so charakteristischen Ausdruck, daß ich es ganz anführen möchte:

'Weighing the steadfastness and state
Of some mean things which here below reside,
Where birds, like watchful clocks, the noiseless date
And intercourse of times divide,
Where bees at night get home and hive, and flow'rs,
Early as well as late,
Rise with the sun and set in the same bow'rs;

I would — said I — my God would give
The staidness of these things to man! for these
To His divine appointments ever cleave,
And no new business breaks their peace;
The birds nor sow nor reap, yet sup and dine;
The flow'rs without clothes live,
Yet Solomon was never dress'd so fine.

Man hath still either toys, or care;
He hath no root, nor to one place is tied,
But ever restless and irregular
About this Earth doth run and ride.
He knows he hath a home, but scarce knows where
He says it is so far,
That he hath quite forgot how to go there.

---

[1] Thou that know'st for whom I mourn (I S. 54).
[2] Christ's Nativity (I S. 105).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

He knocks at all doors, strays and roams,
Nay, hath not so much wit as some stones have,
Which in the darkest nights point to their homes,
By some hid sense their Maker gave;
Man is the shuttle, to whose winding quest
And passage through these looms
God order'd motion, but ordain'd no rest.'

Die Paraphrase auf Röm. 8, 19 und 'Distraction' bringen ähnliche Seelenstimmungen zum Ausdruck.

Vaughans reflektierende Naturbetrachtungsweise, die den Dingen der Außenwelt auf den Grund zu kommen sucht, läßt ihn aber zur Erkenntnis gelangen, daß ein Etwas, ein unaufgehbarer Rest in der Natur vorhanden sei, dem man nicht nachspüren dürfe, den Gott mit einem Schleier mystisch bedeckt habe, und der sich erst mit dem Tode für uns Menschen lüfte[1].

Let me, thy ass, be only wise
To carry, not search, mysteries[2],

damit gibt er sich schließlich zufrieden. Natur und Gott zu trennen, ist Vaughan unmöglich. Die Natur ist der Ausdruck göttlicher Herrlichkeit und ist göttlichen Zwecken untertan. Ein jedes Ding in der Natur erkennt Gott als seinen Herrn und verehrt ihn als solchen, ein jedes auf seine Weise:

'Hark! in what rings,
And hymning circulations the quick world
Awakes, and sings!
The rising winds,
And falling springs,
Birds, beasts, all things
Adore Him in their kinds.
Thus all is hurl'd
In sacred hymns and order; the great chime
And symphony of Nature'.[3]

[1] Vanity of Spirit (I S. 59).
[2] The Ass. (I S. 244).
[3] The Morning-Watch (I S. 71).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Alles Existierende drückt ein Besonderes in sich aus, nur wer sich vom rechten Geist führen läßt, versteht es[1]. „O daß doch der Mensch es hören möchte, was die Welt ihm liest“, so klagt er im „Sturm“. Denn alles drückt eine Botschaft aus vom Augenblick seiner Erschaffung ab, sogar Wind und Welle[2]. Die Schöpfung in ihrem ungeheuern Aufwand bietet Auge wie Ohr ständige Lehren:

> All things here show him heaven; waters that fall,
> Chide and fly up; mists of corruptest foam
> Quit their first beds and mount; trees, herbs, flowers, all
> Strive upwards still, and point him the way home[3].

Das ist ihm die Lektion, die ihm Ströme sowohl als Sterne in besonders eindringlicher Weise predigen. Die Reinheit, die der ganzen Natur eigen ist, hat der Mensch verloren. Alles was er berührt, beschmutzt er, ähnlich wie er den Schnee, der ursprünglich von himmlischer Weiße war, mit seinen Füßen besudelt.

Das Gold, oder mit andern Worten, die Kultur ist es, die dem Menschen seine Reinheit genommen hat. Wie ein zweiter Fluch ist es in die Welt gekommen und hat die Menschen der Natur entfremdet. Die Städte, der Sammelpunkt des Reichtums, sind die Brutstätten der Sünde und des Lasters geworden. Die frischen Felder und Wälder mit ihrem schönen Antlitz aber sind eher dazu geeignet, dem Menschen als Wohnsitz zu dienen; bei den Hainen und Brunnen soll er seine Stätte aufschlagen, da vermag er, das unendliche Himmelsgewölbe zu schauen mit all seinen unzähligen Lichtern, den fliegenden Meteoren, den Nebeln und Schauern, da kann er Hügel und Bäume, Wiesen und Blumen genießen[4], es jagt ihn kein geschäf-

---

[1] The Waterfall (I S. 281).
[2] Joy (I S. 195).
[3] The Tempest (I S. 140).
[4] Retirement (II S. 252).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

tiges, weltliches Treiben, nach des Tages Arbeit vermag er Ruhe zu genießen inmitten von Schönheit.

Is not fair Nature of herself
Much richer than dull paint or pelf?[1]

fragt er. Das Gold macht den Menschen zum Sklaven, während er doch Herr über die ganze Welt sein könnte[2]. Nicht die Schönheit der Frau soll man anbeten, sondern die Natur zu seiner Geliebten machen[2]. Das Bewußtsein, daß der Mensch einen Teil der Natur bedeutet, ist Vaughan auf Grund seiner religiösen Gefühle abhanden gekommen.

Ähnliche Empfindungen, wie er sie der Natur gegenüber hat in ihrem Gegensatz zur Kultur, drängen sich ihm auch auf, wenn er an seinen Kindheitszustand zurückdenkt, da er noch ein Leben voll Selbstverständlichkeit und Zufriedenheit lebte. Als die weltlichen Geschäfte ihn verlangten und sein Spiel bei Seite legen hieß, als er hineingezogen wurde in das weltliche Treiben, da nahm die Tugend weinend Abschied vom Kinde. Voll Wehmut sagt er zu Beginn des Gedichtes *Childhood*:

I cannot reach it; and my striving eye
Dazzles at it, as at eternity.

The Retreat drückt ähnliche Gedanken gegenüber dem „engelhaften" Kindheitszustand aus.

Auf Ewigkeit ist sein Blick hier auf Erden gerichtet. In jedem Augenblick läßt die Natur den Ewigkeitsgedanken zum Bewußtsein gelangen. Da ist „nichts in ihr, das in ein Nichts zerfiele"; in ewiger Umsetzung begriffen, bringt sie stets neues, junges Leben hervor, denn 'a preserving spirit doth still pass untainted through this mass'[3]. Auch der Mensch fällt, stirbt, aber nur um desto verfeinerter wieder aufzustehen[4].

---

[1] The Bee (II, S. 272 ff.).
[2] The Importunate Fortune (II S. 201).
[3] Resurrection and Immortality (I S. 26).
[4] Ibid. (S. 27).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Das Sterben in der Natur ist auch ihm eine Präludie zu seinem eigenen Ende[1], das ihm aber nicht wie seinem Zeitgenossen Herrick Furcht und Schrecken einflößt, sondern im Gegenteil eine gewisse Ruhe über seine Seele ausbreitet, bildet doch der Tod die Pforte zu dem überirdischen Leben, auf das alles hier in der Natur hinweist, und das die Seele mit dem Göttlichen wieder vereinigt, von dem alles irdische Sein einen Teil bedeutet.

Vaughans Naturauffassung berührt sich in manchen Punkten mit der Herbertschen. Das Verhältnis beider Dichter zur Natur ist ein religiös gestimmtes; Gott ist das Band, das sie mit der Natur verknüpft. Während aber Herbert zur Natur geführt ist durch das Medium Gottes, ist bei Vaughan die Natur das Primäre, wodurch er zu Gott gelangt. Darin liegt der fundamentale Unterschied in dem Naturerfassen beider, und es ist selbstverständlich, daß Vaughan die Natur viel lebendiger und tiefer erlebt als Herbert. Für Herbert ist sie ein immerwährender Vorwurf, unter dem er sich windet, der ihn quält und seine Gedichte teilweise unerträglich gestaltet. Solche Stimmungen sind Vaughan nicht fremd, aber sie machen doch nicht den Grundton seiner Naturauffassung aus. Ihm ist die Natur eine Welt voll Schönheit, das Symbol der göttlichen Herrlichkeit. Insofern hat auch für ihn die Natur keine selbständige Bedeutung, und ein ganz reines Genießen gibt es auch für ihn meist nicht, dazu schieben sich zu leicht Reflexionen zwischen Naturobjekt und Gefühl.

Für die Geschichte des Naturgefühls bedeutet Vaughan einen Markstein, versteht er doch der Natur Tiefen abzugewinnen, die noch kein Dichter vor ihm erfaßt hat. Es ist nicht ohne Bedeutung für die geistige Verwandtschaft Wordsworths mit Vaughan, wenn dieser sich in den Besitz einer Kopie des damals seltenen 'Silex Scintillans' zu

[1] Rules and Lessons (I S. 98).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

bringen wußte. Wordsworths 'Ode on the Intimations of Immortality' zeigt auffallende Ähnlichkeit mit den Ideen von Vaughans 'Retreat', und auch noch weitere gedankliche Parallelen lassen sich in anderen Gedichten Wordsworths nachweisen. Vaughans gelegentlich moralische Interpretation der Natur hat in Wordsworth einen stärkeren Vertreter gefunden. Wordsworths Liebe zur Natur aber umfaßt eine viel größere Zahl der Objekte in ihr. Zwar empfindet ja auch Vaughan Sympathie sogar mit dem gefallenen Bauholz[1] oder mit dem Stein zu seinen Füßen[2], aber im großen und ganzen weiß er doch nur da sich zu versenken und da mitzuleben, wo die Natur seiner auf Ewigkeit gestimmten Seele entgegenkommt. Das ist der Fall dem Himmelsgewölbe gegenüber mit all seinen Phänomenen; es zeigt sich ebenfalls, wenn er den Vögeln auf ihren hohen Flügen folgen kann, die sie den überirdischen Sphären näher bringen. Da wird Vaughan ganz persönlich, er nimmt dann selbst etwas von dem schwebenden Geist an, der den Boden unter den Füßen verliert; da versteht er es, seinem Gefühl adäquaten Ausdruck zu verleihen.

4. Francis Quarles (1592—1644)[3].

Francis Quarles' Dichtungen sind zum größten Teil religiöser Art; die Bibel lieferte ihm vielfach die Stoffe dazu. Sein Verhältnis zur Natur trägt starke Züge der biblischen Auffassung an sich; kaum daß er über die Grenzen der hebräischen Naturanschauung hinausgeht. In seinen weltlichen Dichtungen treten die Gefühle zur Natur wenig hervor. Sowohl aus *Argalus and Parthenia*

---

[1] The Timber (I S. 209).

[2] The Stone (I S. 238 ff.).

[3] The complete Works of Francis Quarles, ed. by A. B. Grosart. (Chertsey Worthies' Library.) Bd. I u. II, 1880; Bd. III, 1881.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

als auch aus den Eklogen atmet uns kaum Schäferluft entgegen.

Quarles ist im ganzen eine mehr zur Reflexion neigende Dichternatur. Seine Werke sind reich an Bildern und Vergleichen, die er oft aus dem Bereiche der Natur nimmt. Will der Dichter menschliche Leidenschaft darstellen, so verfehlt er nicht, das Wüten des Sturmes, der sogar Bäume zu fällen vermag, als Vergleichsobjekt heranzuholen (II S. 48, II S. 78). Den Bienenstaat mit seiner komplizierten Organisation wendet er auf menschliche Verhältnisse an (II S. 57). Um tiefes menschliches Erregtsein auszudrücken, gebraucht er das Bild des äsenden Rotwildes, das durch einen Laut plötzlich aus seiner Ruhe aufgeschreckt ist und, fast der Sinne beraubt, in seinem ganzen Wesen grenzenlose Furcht ausdrückt (II S. 13). Im Eingang zu *Job Militant* ergeht sich der Dichter in längerer Auseinandersetzung über die fürsorgliche Liebe der Henne zu ihren Küchlein, um auf diese Weise Hiobs inniges Verhältnis zu seinen Kindern darzulegen (II S. 73).

An eigentlichen Naturschilderungen sind Quarles' Dichtungen arm. Die Darstellung der verschiedenen Tageszeiten, besonders des Morgenanbruchs und der Abendzeit ist meist klassisch-konventionell gehalten. „Auroras rosigen Wangen", „Titans tauigen Locken", „Phoebus rötlichem Gesicht" und anderen klassischen Anspielungen begegnen wir immer wieder in seinen Gedichten. Gegenüber den meisten Lyrikern seiner Zeit schenkt Quarles dem Monde mehr Beachtung. Er läßt der Mondgöttin bleiches Gesicht mit der schwarzen Nacht kontrastieren (III S. 58) und beobachtet ihre rote Färbung, wenn sie den Horizont verläßt (III S. 275). Er sieht, wie von Nacht zu Nacht ihr Horn zunimmt, und wie sie sich vollsaugt von dem goldenen Reichtum ihres Bruders Sonne (III S. 58). In größerer Ausführlichkeit schildert uns der Dichter in *Argalus and Parthenia* einen ruhigen Abend, eine

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

stille, klare Nacht und einen goldenen, frischen Morgen, um bedeutungsvoll auf das neue Glück der beiden Liebenden nach ihrer langen Trennung hinzuweisen (III S. 268f.). Aber auch hier kommt er im Ausdruck über Konventionalitäten kaum hinaus. Sein Bestes leistet Quarles in der 14. Hieroglyphe, in der er die Parallele zieht zwischen dem Lebensabend des Menschen und dem Abend in der Natur, dem Herbst. Er sagt dort in Strophe 2 und 3:

Nature now calls to supper, to refresh
The spirits of all flesh;
The toyling plowman drives his thirsty teams,
To tast the slipp'ry streams:
The droyling swineheard knocks away, and feasts
His hungry whining guests:
The boxbil Ouzle, and the dappled Thrush
Like hungry rivals meet at their beloved bush.

— — — — — — — — —

And now the cold Autumnal dews are seen
To cobweb every green;
And by the low-shorn Rowins doth appear
The fast-declining year:
The saplesse branches doff their summer suits
And wain their winter fruits;
And stormy blasts have forc'd the quaking trees
To wrap their trembling limbs in suits of mossy freez.
(III S. 196).

Das einfache Leben auf dem Lande, wo er seinem Gott so viel näher sein kann, dünkt den Dichter das reichste. *On the Plough-man* drückt den Gegensatz zwischen dem Leben des Pflügers und dem des reichen Grundbesitzers aus. Der einfache Landmann, der nur ein Strohbett zur Verfügung hat, worauf er sein müdes Haupt legt, und der sich nur dürftig ernähren kann, fühlt sich dennoch gesunder und glücklicher als der im Überfluß lebende Reiche, der seine Glieder in köstliches Linnen hüllen darf.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

The one, in Paynes, and want, possesses all;
T'other, in Plenty, finds no peace at all;
'Tis strange! And yet the cause is easly showne;
T'one's at God's finding; t'other, at his owne;

so schließt er seine Betrachtung.

In Gott wurzelt Quarles' Lebensanschauung. Ohne Gott ist für ihn die Natur nicht zu verstehen, er ist ihr Schöpfer und ihr Erhalter.

5. William Habington (1605—1654)[1].

Habington stellt in seiner Dichtung das verbindende Glied zwischen den weltlichen und religiösen Dichtern dar und in gewisser Weise auch zwischen Puritanismus und Katholizismus. Konfessionell gehört er der katholischen Kirche an, die er auch wiederholt verteidigt, seinem Geiste nach aber ist er doch mehr Puritaner. Seine religiösen Gedichte haben nichts von der Glut und der Begeisterung eines Herbert, eines Crashaw an sich. In seiner 'Castara' feiert er nicht so sehr die Geliebte selbst als abstrakte Begriffe wie Keuschheit, die sie ihm konkretisierend darstellt.

So kalt wie Habington im Grunde Castara gegenüber bleibt, so kalt tritt er auch der Natur entgegen. Die landläufigen Vergleiche für seine Geliebte findet auch er in der Natur. Sonne und Sterne müssen immer wieder herhalten, um ihre Schönheit und Reinheit auszudrücken, ihrem ewigen Wechsel aber kann er frohlockend Castaras Beständigkeit gegenüberstellen. Rose, Lilie, Veilchen, ihre gesamte Schönheit geht in Castara auf. Später allerdings, als ihn „das himmlische Feuer" erwärmt hat, ist er zu der Meinung gekommen, daß es die Schönheit des Himmels und der Natur beleidigen heiße, wenn man sie zum Vergleich mit Castara heranziehe. In seinen Jugenddichtungen

[1] William Habington's 'Castara', ed. by Edw. Arber. (English Reprints.) London 1870.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

jedoch läßt er sogar Castara an Schönheit die Sonne übertreffen und diese sich schamhaft verkriechen, sobald sie Castaras gewahr wird.

Die 'pathetic fallacy' finden wir kaum bei einem Zeitgenossen so stark ausgeprägt wie hier. Der Dichter kann nicht verstehen, wie der Winter, nachdem die Sonne ihn verlassen hat, trauert, so lange Castara lebt, denn kann er sich nicht von ihr Wärme und süße Jugend und Frühlingsschönheit geben lassen[1]?

In allem, sowohl in der Auswahl der Naturgegenstände, die bei ihm sehr beschränkt ist, als auch in der Art der Naturbehandlung ist er wenig individuell. Eigene Naturbeobachtung scheint er wohl kaum gemacht zu haben, überall bewegt er sich in ausgefahrenen Gleisen.

Interessant für diese Studie ist er nur in der Absonderlichkeit seines Fühlens der Natur gegenüber, in seinem ganzen Verhältnis zu ihr. Wenn er die Natur Anteil nehmen läßt an dem Geschick der Menschen, so sind wir wenig von dieser Sympathie überzeugt, weil er selbst nicht an sie glaubt. Für ihn gibt es kein Band, das alle Wesen der Natur miteinander verbindet. Er trennt streng den Menschen vom Tier, denn ihm mangelt die Seele, das Tier wiederum hat nichts gemein mit der Pflanze, denn sie verfügt nicht über die Sinne[2]. Der Mensch, obwohl von der Natur soviel reicher ausgestattet als die übrigen Wesen, ist doch im Grunde soviel unglücklicher daran als sie, denn sie verfügen ja nicht über den Geist, der sie in falsche Bahnen lenken könnte, und der den Menschen im Grunde doch so arm macht. Das Tier ist mit der Natur zufrieden, diese Praerogative für ein glückliches Leben aber hat der Mensch verloren[3]. Wie kann er auch zufrieden sein, denn die Natur hat ihn ja bei allem Reichtum, mit dem sie

---

[1] To the Winter (S. 52).
[2] To Castara. Upon an Embrace (S. 82).
[3] To the Honourable Mr. W^{m}. E. (S. 47 f.).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

ihn versehen, doch nur unvollkommen geschaffen. Sie hat ihm eine Seele gegeben, die ihn fühlen läßt, daß jenseits des Sinnlichen noch etwas vorhanden ist; aber um das erkennen zu können, dazu fehlen ihm die betreffenden Sinne[1]. So kann der Mensch niemals zur Ruhe kommen.

Bei solchen Gefühlen gegen die Natur wundert es uns nicht, daß wir den Dichter nicht die Natur aufsuchen sehen. 'Dull solitude oth' country dead our thoughts'[2], sagt er. Zu einem Landaufenthalt kann er sich nicht verstehen, er empfiehlt ihn denen, die armen Geistes sind:

> I like the greene plush which your meadows weare;
> I praise your pregnant fields, which duly beare
> Their wealthy burden to th'industrious Bore.
> Nor do I disallow that who are poore
> In minde and fortune, thither should retire:
> But hate that he who's warme with holy fire
> Of any knowledge, and 'mong-us may feast
> On Nectar 'd wit, should turne himselfe t'a beast,
> And graze ith' Country[3].

Er haßt geradezu das Land mit seinem Schmutz und seinen sonderbaren Sitten[4]. Später allerdings, als er die Wissenschaft nicht mehr des menschlichen Grübelns und Mühens für wertvoll genug hält, und er Ruhe in Gott gefunden, tritt er der Natur als der Offenbarung Gottes freundlicher gegenüber.

So steht er mit diesen, sozusagen negativen Gefühlen der Natur gegenüber allein da in dieser Zeit und ist darum um so interessanter.

* * *

Dieser Kreis der vorzugsweise religiös gestimmten Lyriker hat zur Natur ein Verhältnis gewonnen, das im

[1] To the Right Honourable the Countesse of C. (S. 91 f.).
[2] To my noblest Friend, J. C. Esquire (S. 97).
[3] To my worthy Cousin Mr. E. C. (S. 78 f.).
[4] To my noblest Friend. I. C. Esquire (S. 96).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

wesentlichen durch die Gottesauffassung bestimmt ist. Man hat sich in die Natur und ihre Einzelerscheinungen versenkt, weil sie den Ausdruck des allmächtigen Schöpfers bedeuten, und man ist zu einer tieferen Erkenntnis des Zusammenhangs in dem Naturorganismus gelangt. Die Gefühle, die aus den Reflexionen über die Natur resultieren, sind bei den einzelnen Dichtern verschieden gefärbt. Habington steht der Natur sehr pessimistisch gegenüber. Er fühlt den unglücklichen Zwiespalt in sich, „vor dem die Natur so weise ihre anderen Geschöpfe bewahrt hat". Auch Herbert und Crashaw sind sich der Diskrepanzen, die zwischen Mensch und Natur existieren, bewußt, aber sie finden die Ursache weniger in der Natur, als in ihrem eigenen sündenhaften Zustand. Vaughan jedoch, dem ähnliche Empfindungen auch nicht fremd sind, kommt schon eher über sie hinaus, weil seine Liebe zur Natur so viel größer ist, und er ihre mannigfaltigen Erscheinungen tiefer erfaßt. Für Quarles bildet Gottes geheimnisvolles Wesen sehr einfach die Lösung für alle Probleme, die die Natur aufwirft.

---

6. Kapitel.

Die Dramatiker.

Massinger — Ford — Brome — Shirley — Randolph D'Avenant.

Dem Wesen der verschiedenen Dichtungsgattungen entsprechend, ist es die Lyrik mit ihrem subjektiven Gehalt, in der das Naturgefühl seinen tiefsten Ausdruck erhalten kann. Im Drama mit seiner Darstellung und Entwicklung von Charakteren und Handlungen können die Empfindungen, welche die Natur auslöst, nur in beschränkter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Weise ihren Niederschlag finden, da sie stets einem dramatischen Zweck untergeordnet bleiben müssen.

In der frühen dramatischen Dichtung sind Gefühle der Natur gegenüber nur selten geäußert worden. Das Drama der Renaissancezeit hat vom klassischen Drama die Vorliebe für Bilder und Vergleiche, auch aus der Natur, übernommen. Tiefere Bedeutung wird in dieser Zeit der Natur noch nicht beigelegt; einer Verknüpfung von Naturvorgängen mit der Handlung des Dramas begegnen wir nur selten. Shakespeare erst überrascht uns durch die Tiefe seiner Naturauffassung und die Verinnerlichung der Naturbeseelung. Er versteht es, Natur und Handlung im Drama bedeutungsvoll zu verbinden und durch Naturschilderungen die Vorgänge in der menschlichen Brust zu illustrieren. Durch wenige, passend eingefügte Verse weiß er seinen Dramen einen Stimmungston zu geben und einen ganz eigenen Zauber über sie auszubreiten.

Shakespeares Interesse und Liebe zur Natur müssen wir bei seinen Nachfolgern vermissen. Jonson versteht sich allerdings auch darauf, seinen romantisch gehaltenen „Masken“ eine gewisse Stimmung zu verleihen. Im allgemeinen aber knüpft er ebensowenig wie seine Zeitgenossen im Drama Beziehungen zur Natur an.

Die Dramatiker nach Jonson, wie Massinger, Ford und Brome, vermögen trotz ihrer stark nervenkitzelnd gehaltenen Dramen das Publikum nur schwer zu fesseln, denn man war ihrer überdrüssig geworden in einer Zeit, die selbst so reich an Sensationen politischer und konfessioneller Art war. Lieber suchte man Erholung in der idealen Welt der Schäfer. Und so sehen wir denn Dichter wie Shirley und Randolph dem pastoralen Drama[1] sich

[1] Die übrigen Masken und Hirtengedichte, die in diesem Abschnitt nicht zur Besprechung kommen, sind schon bei anderen Gelegenheiten behandelt worden. Vgl. Milton und Carew.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

zuwenden und auf diese Weise dem Verlangen des Publikums entgegenkommen.

Am geschicktesten versteht es D'Avenant, sich größere Erfolge auf der Bühne zu erwerben durch seine Masken und Melodramen, in denen er seine Zuschauer ihrer Gegenwartssituation zu entrücken weiß. D'Avenant ist es auch, der uns von den Dramatikern für die vorliegende Studie am meisten interessiert, weil er seinen Dichtungen einen bestimmt gezeichneten landschaftlichen Hintergrund gibt.

1. Philip Massinger (1584—1639)[1].

Massinger stellt im Drama die Verbindung zwischen den Elisabethanern und den Dichtern der Restaurationszeit her.

Eine gewisse Schwermut tritt in seinen Dramen zutage, selbst in seinen Komödien versteht er es nur selten, ein herzliches Lachen zu erregen. Den Pessimismus, mit dem er den Menschen gegenüber tritt, kann er auch der Natur gegenüber nicht aufgeben. Denn die Handlungen der Menschen finden zu oft ein Analogon in der Natur, namentlich im Tierleben.

Die Kröte, die schwillt, sobald sie ihre Feindin demütig sieht, der Wurm in seiner verabscheuungswürdigen Niedrigkeit, die giftige Schlange, die sicheren Tod um sich verbreitet, sie alle haben ihre Gesinnungsgenossen unter den Menschen[2]. Löwe und Lamm, Adler und Taube werden nie miteinander Frieden halten können[3]. Der Schmetterling in seinem prächtigen Farbenkleid versteht die Sinne genau so gefangen zu nehmen wie die Frau. Aber was sich die Tierwelt zu erhalten gewußt hat, nämlich die Gleichheit untereinander, dessen ist der Mensch

[1] The Dramatic Works of Massinger and Ford. ed. by H. Coleridge. (The old dramatists.) Neue Aufl. 1875.

[2] The Roman Actor III, 2 und The Unnatural Combat II, 1.

[3] The Duke of Milan II, 1.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

verlustig gegangen. 'The bear serves not the bear, nor the wolf the wolf'[1]. Der Haß und die Verachtung, wie sie die Menschen einander entgegen bringen, hat nicht ihresgleichen in der Natur. Noch dem toten Menschen gegenüber kann man sich nicht davon frei machen, man weigert ihm sein Grab, das man sogar den Hunden als Selbstverständlichkeit gibt[2]. Ist der Mensch schwach und nutzlos geworden, so wird er beiseite geschoben und geringer geachtet als das Vieh. Allerdings unterscheiden sich ja auch manche Menschen kaum von den Tieren, aber, so meint der Dichter, gerade ihnen ergeht es meist recht gut auf Erden.

Gibt Massinger hier seinen persönlichen Empfindungen Menschen und Natur gegenüber Ausdruck, so sehen wir ihn in anderen Vergleichen traditionelle Bahnen betreten, besonders wenn er sich die Gegenstände, die zur Versinnlichung dienen sollen, aus der Pflanzenwelt oder aus dem Bereich der Gestirne holt. Der beliebte Vergleich einer Verstorbenen mit der Rose nimmt doch individuellere Form an, wenn der Dichter weiter ausführt, daß der Toten der Morgentau des blumigen Maimonats fehlt, um ihr die Schönheit erhaltende Kraft zu spenden[3].

Das reichliche Erwähnen von Sternen, Sonne, Meteoren usw. hat meist nur rhetorische Bedeutung. Wenn sich die Sonne beim Anblick von Greueltaten verdüstert, so bedeutet das wenig für das Drama. Mit der Handlung verflochten ist der Aufruhr der Natur gegen das Verbrechen, das man noch am toten Körper des Astrologen Ascletario ausüben soll. Mit einem schreckenerregenden Gewitter und Strömen von Regen greift die Natur selbst ein[4].

---

[1] The Bondman II 3.
[2] Ibid. IV 2.
[3] The Duke Of Milan V 2.
[4] The Roman Actor V 1.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Im *Unnatural Combat* stellt Massinger die Naturstimmung in Einklang mit der Seelenstimmung des Malefort: draußen toben die Stürme, Blitze und Donner rasen, und innen in der Brust des Malefort schießen die „schuldigen Gedanken“ auf ihn ein und wollen ihn vernichten. Diese Stelle erinnert unwillkürlich an ‘King Lear’, wo die innere Erregung des Königs einen Widerhall findet in dem Kampf der Elemente auf der Haide. Wieviel feiner und tiefer versteht es Shakespeare, in wenigen Versen landschaftliche Stimmung zu verbreiten, die den Eindruck der seelischen Zerrissenheit Lears in so wunderbarer Weise erhöht. Wie ungeschickt verfährt dagegen Massinger, der uns kaum auf das Naturereignis vorbereitet, so daß man nicht den Eindruck seines organischen Verwachsenseins mit der Handlung hat.

Verlegt Massinger die Szenerie ins Freie, was selten genug geschieht, so zeichnet er die Landschaft nie genauer. In *The Guardian* spielen einzelne Szenen im Walde; sie könnten aber genau so gut überall stattfinden. Nur ein am Schluß ganz lose eingefügtes Lied auf Cynthia, die Königin des Waldes und der Nacht, erinnert uns daran, daß die Handlung im Walde vor sich gehen soll.

In dem Pessimismus der Natur gegenüber steht Massinger in dieser Periode nicht allein da. Spuren davon zeigten schon Lovelace und die religiösen Lyriker; in Habington arteten diese Gefühle sogar in Abneigung gegen die Natur aus.

2. John Ford (1586—1640?)[1].

In John Fords Dramen spielt die Natur eine noch viel geringere Rolle, als das bei Massinger der Fall ist[2].

[1] Vgl. die Ausgabe von Massingers Werken.

[2] *The Sun's Darling*, das für diese Arbeit am meisten in Betracht gekommen wäre, konnte wegen der Mitarbeit anderer Dichter an diesem Drama nicht berücksichtigt werden.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

The Lover's Melancholy bietet uns ein musikalisches Duell zwischen einem Lautenschläger und einer Nachtigall in ähnlicher Weise, wie es Crashaw in seinem *Music's Duel* bringt. Beide gehen auf dieselbe Quelle zurück. Crashaws Gedicht aber trägt durch das ihm eigentümliche Temperament so viel mehr Reize an sich, als Ford dem in die dramatische Handlung eingeschobenen Duell gibt. 'She fails; and failing grieves; and grieving, dies': mit diesen Worten versteht Crashaw das Schicksal der armen Nachtigall so viel mitempfindender darzustellen, als es Ford vermag, dem die Wärme des Ausdrucks fehlt, an der der Lyriker Crashaw sich fast verzehrt.

Ford bringt eigentlich nie die Natur in Verbindung mit der Handlung. Die Deutungen der Natur, die zumeist in Form von Vergleichen geschehen, nehmen wenig selbständigen Wert an. Nur selten zieht er die Vorgänge in der Natur herbei, um allgemeine Wahrheiten und Tatsachen an ihnen zu erläutern, wie das sonst vielfach im Drama geschieht. Und wenn er es tut, so ist das Objekt, das er zur Veranschaulichung herbeizieht, meist wenig passend für diesen Zweck. Der Vergleich des Ehrgeizes mit der Taube, die höher und höher steigt und im Moment, da sie sich schon auf den Wolken sitzend glaubt, mit um so heftigerem Fall hinab stürzt[1], gehört noch zu den gelungeneren Bildern Fords.

Ähnlich wie für Massinger, so spielt sich auch für Ford in der Tierwelt eine Intrigantenleben ab, das dem menschlichen nicht ungleich ist[2]. Ein Argumentieren über die Erscheinungen der Außenwelt läßt der Dichter kurz mit den Worten abschneiden: 'far better 'tis to bless the sun than reason why it shines'[3]. Ob das wohl des Dichters eigene Meinung gewesen ist? Bei den wenigen in seinen

[1] The Broken Heart II 2.
[2] The Lady's Trial III 1.
[3] 'Tis A Pity She's A Whore. I 1.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Dramen enthaltenen Andeutungen über seine Gefühle und Gedanken der Natur gegenüber läßt sich das schwer entscheiden.

3. Richard Brome († 1652)[1].

Richard Brome zeigt von allen bedeutenderen Dramatikern dieser Periode das geringste Interesse für die Natur. In seinen Dramen begegnen wir weder irgend welchen Naturbeobachtungen noch sonstigen Andeutungen von Erscheinungen in der Außenwelt.

Äußerst selten holt er seine Vergleichsobjekte aus dem großen Schatz der Natur. Es gehört zu seinem Besten, das er hierbei leistet, wenn er die Mitgift einer Frau der regenschwangeren Wolke vergleicht, 'ready to be dissolved in showers upon you, while your own madness conjures up a wind to blow 't away'[2].

In althergebrachter Weise preist er in seinem *Court Beggar* das Land gegenüber der Stadt. In *A Jovial Crew* hingegen hebt er die wohlgepflegten Gärten mit ihren schattigen Lauben und den sorgsam angelegten Alleen hervor gegenüber dem freien Felde und den wilden Wäldern.

Von irgendwelcher Naturbeseelung ist bei Brome überhaupt nicht die Rede, und in keinem Augenblick erlangt die Natur Bedeutung für die Handlung des Dramas.

4. Thomas Randolph (1605—1635)[3].

Randolph kommt für uns nur als Verfasser des Schäferdramas *Amyntas* und einiger Gedichte in Betracht, wenngleich sein Ruf als Dramatiker mehr auf *The Muses' Looking-Glass* und *The Jealous Lovers* beruht als auf *Amyntas*.

---

[1] The dramatic works of Richard Brome. 3 Bd. London 1873.

[2] The Love-Sick Court V 1.

[3] Poetical and Dramatic Works of Thomas Randolph; ed. by W. C. Hazlitt. London 1875.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Obwohl *Amyntas* im Vergleich zu andern Schäferdramen sich gerade durch Gesundheit und Natürlichkeit des Gefühls auszeichnet, ist die äußere Welt doch noch ganz in der alten, unrealistischen Art der pastoralen Dichtung gehalten. Das „heilige" Tal auf Sizilien ist sein Schauplatz, der sich aber durch keine charakteristische Eigenschaft auszeichnet. Das Feenelement verleiht dem Ganzen einen ähnlichen Zauber, wie wir ihn auch im Shakespeareschen *Sommernachtstraum* empfinden. Die Feen, die ihre Heimat in der Waldesnatur haben, bringen uns in engere Berührung mit dem Waldesleben, namentlich mit seinen kleinsten Bewohnern, ähnlich wie es in Herricks Gedichten der Fall ist. Im ganzen ist Randolph in seinem 'Amyntas' nicht über die Grenzen des Schondagewesenen hinausgegangen; die gelegentlichen kleinen Naturbilder, die er uns gibt, wie der Morgenanbruch im III. Akt, sind im Stil der Konvention gehalten.

Das beliebte Thema, Stadt und Land einander gegenüber zu stellen, ihre Vorzüge gegeneinander abzuwägen, wobei es der Stadt oft recht schlecht ergeht, ist auch die Grundlage eines der Gedichte Randolphs geworden. Die gesunde, braune Färbung der heuwendenden Landmädchen erfreut ihn mehr als die bemalten Gesichter, wie sie der Hyde Park präsentiert[1].

Randolphs Eklogen sind meist gelehrter Natur, wie das Gedicht auf die Prädestination. Interessanter für uns ist die Ekloge auf Jonson, in der Jonson als Tityrus von der Würde des Dichters spricht, den er der Nachtigall gleichstellt, während Randolph als Damon des größten Interpreten der Natur, des 'shepherd of Stagira', gedenkt, der die Menschen gelehrt, was die Natur zusammenhält, welches die Ursache, die Form, das Sein, die Bewegung

[1] An Ode to Master Anthony Stafford, to hasten him into the country.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

und das Maß der einzelnen Naturerscheinungen ist, wie die Elemente sich ändern, nach welchen Gesetzen das Himmelsgewölbe sich bewegt usw.

Das *Pastoral Courtship* ist teilweise auch vom Geschmack seiner Zeit diktiert, so wenn die Blumen aus Sympathie zu der „Schönen", die auf ihnen ruht, süßeren Duft von sich geben, oder wenn das Beispiel der fruchtbaren Natur die Geliebte lehren soll, ihre Zurückhaltung zu überwinden. Sonderbar wirkt es, wenn inmitten der Liebeswerbung die Rede ist von Fröschen, die hüpfen, von Schnecken, die ihre schleimige „Spitzen-Spur" zurücklassen, von Kröten, von Wespen und Hornissen, vor denen die Geliebte sich in diesen heiligen, der Venus geweihten Tempel nicht zu fürchten brauche.

Wenn Randolph sich auch von den Ketten seiner Zeit nicht frei zu machen versteht, so läßt sich doch durch den konventionellen Ausdruck hindurch fühlen, daß ihm die Natur mehr bedeutet, als er es auszusprechen vermag.

5. James Shirley (1596—1666)[1].

James Shirley, der auf dramatischem Gebiet ungemein produktiv war, hat sich in allen Zweigen der dramatischen Kunst versucht und weist in der Beimischung von Elementen, die dem Drama bisher fremd waren, auf das folgende Zeitalter hin. Der Einfluß der stark auf das Auge wirkenden „Masken" macht sich in seinen Dramen geltend.

Das Leichte, Liebliche herrscht in den für diese Studie vorzugsweise in Betracht kommenden dramatischen Produktionen vor; Arkadieratmosphäre mit ihren tanzenden Hirten und Hirtinnen, Nymphen und Satyrn bringen reiche Abwechselung hinein.

[1] The dramatic Works and Poems of James Shirley, ed. by Alexander Dyce. 6 Bd. London 1833.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

In *The Triumph of Beauty* gibt Shirley die Beschreibung Elysiums, das dem lieblichen, ewig heiteren Arkadien mit seiner lachenden Sonne, den sanften Westwinden und dem üppigen Blumenflor gleichkommt.

Eine bestimmt gezeichnete Landschaft bietet Shirley eigentlich nie, trotzdem er den Schauplatz der Handlung öfter ins Freie verlegt. Umständlicher beschrieben, aber doch kaum über die übliche Szenerie hinausgehend, ist der Hintergrund zu *Narcissus*, wo die Schilderung gegenüber der Handlung schon einen breiteren Raum einnimmt, als wir es sonst bei Shirley zu finden gewohnt sind.

Auf das Satte und Warme in der Landschaft scheint Shirley stärker reagiert zu haben. Die Sonne, sagt er, sei im Stande, der Landschaft mehr Färbung zu geben und die Blätter soviel reicher erscheinen zu lassen. Die Empfindung, daß des Veilchens azurfarbene Blätter dem nackten Stengel Wärme im Aussehen verleihen, ist wohl noch nicht geäußert worden.

Ein Zusammenklingen von Natur und Seelenstimmung finden wir ebensowenig im *Narcissus* wie in seinen Dramen zum Ausdruck gebracht. Wenn Shirley in der *Arcadia* Wind, Bäume und Vögel sich um Pamelas Gunst bewerben läßt, so verfährt er darin in althergebrachter Weise.

Interessant ist die allegorische Darstellung des Morgenanbruchs in seiner Maske *The Triumph of Peace.* Hier erscheint ein Mädchen auf einer Wolke von seltsamer Gestalt und Färbung 'with a dim torch in her hand; her face was an olive colour, so was her arms and breast, on her head a curious dressing, and about her neck a string of great pearl; her garment was transparent, the ground dark blue, and sprinkled with silver spangles, her buskins white, trimmed with gold'[1]. Das ist Amphiluche, die Botin des Morgens.

[1] Bd. 6, S. 282.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Die genaue Bühnenanweisung, wie sie uns Shirley hier gibt, finden wir in D'Avenants Werken in sehr ausführlicher Weise auch auf das landschaftliche Milieu seiner Dichtungen ausgedehnt.

6. William D'Avenant (1606—1669)[1].

William D'Avenant repräsentiert am deutlichsten den Übergang zum Restaurationsdrama. Von den Dramatikern dieser Periode steht er am meisten unter Shakespeares Einfluß.

Von Shakespeares Meisterschaft in Vergleichen, da wo es sich um Versinnlichung von Zuständen und Vorgängen durch Naturobjekte handelt, scheint D'Avenant nicht wenig gelernt zu haben, ohne aber Shakespeares Kraft auch nur annähernd zu erreichen. Bilder wie 'They walk like caterpillars on a leaf'[2] und 'The tallest tree stands most in the wind'[3] oder 'they will swell like th'udders of a cow'[4] müssen im Zusammenhang betrachtet werden, um sie bewerten zu können. In der Regel sind D'Avenants Vergleiche ebenso kurz und knapp wie die Shakespearschen der späteren Dramen. Es ist schon eine Ausnahme, wenn D'Avenant im Einzelnen auseinandersetzt, inwiefern der Abschied der Liebenden, welche die Hoffnung auf baldiges Wiedersehen mit sich nehmen, dem Trauern der Vögel um die verschwindende Sonne ähnlich ist.

Von den sich stetig wiederholenden Vorgängen in der Natur ist es namentlich der Morgenanbruch, der in allen

---

[1] The dramatic works of Sir William D'Avenant, ed. by James Maidment and W. H. Logan. 1872.

[2] The Just Italian V 1.

[3] The Cruel Brother V 1.

[4] Albovine IV 1.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

möglichen Variationen geschildert wird, teilweise in der üblich konventionellen Art, teilweise aber auch schon origineller. In *Albovine* wird der IV. Akt mit der folgenden eigentümlichen Schilderung des kommenden Morgens eingeleitet:

> The early lark climbs higher than his voice
> And whispers into Phoebus' ear a glad
> Welcome; who smiles, and seems to prophecy
> A gaudy day.

Es scheint eine besondere Vorliebe D'Avenants gewesen zu sein, die Akte mit der Morgenzeit beginnen zu lassen. In *The Distresses* heißt es zu Anfang des II. Aktes:

> Those scattered streaks of paleness in the east
> Declare the day so near, the sun scarce needs
> To travel half an hour to perfect it.

Himmelserscheinungen, atmosphärische Wirkungen werden oft von D'Avenant in seine Dichtungen hineingezogen, haben aber im ganzen wenig zu bedeuten und sind auch, was die Ausdrucksweise anbetrifft, nicht besonders erwähnenswert.

Die See hat für D'Avenant fast nur nationales Interesse, wie das überhaupt für diese Periode charakteristisch ist. Die Furcht vor dem Meeressturm, die so oft aus der Dichtung gerade dieser Zeit herausklingt, erklärt sich wohl aus der Tatsache, daß durch die Bedeutung der See für das wirtschaftliche England so viel weiteren Kreisen die Abhängigkeit von Naturelementen wie Sturm zum Bewußtsein gekommen war, und bei der Unvollkommenheit der damaligen Schiffstechnik die Hilflosigkeit gegenüber dem Element besonders empfunden wurde.

In einer Bühnenanweisung[1] zu der Maske *Salmacida Spolia* zeichnet D'Avenant eine Sturmlandschaft mit

[1] Für diese vorliegende Abhandlung, welche das Naturgefühl nur in seinem dichterischen Ausdruck berücksichtigt, glaube ich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

vielen Einzelheiten: a horrid scene appeared of storm and tempest, no glimpse of the sun was seen, as if darkness, confusion and deformity, had possest the world, and driven light to heaven, the trees bending, as forced by a gust of wind, their branches rent from their trunks, and some torn up by the roots: afar off was a dark wrought sea, with rolling billows, breaking against the rocks, with rain, lightning and thunder'. Die darauffolgenden Worte der Fury entsprechen dem Kolorit dieses Landschaftsbildes.

Um Bühneneffekte, wenn auch gröberer Art, ist D'Avenant stets bemüht, und hier hat er sicherlich von seinem Zeitgenossen Inigo Jones manches gelernt. Gleich auf die Sturmszene läßt er im 'Salmacida Spolia' eine Landschaft folgen, die in allem Frieden ausdrückt.

Fast alle genauer angegebenen Schauplätze in D'Avenants dramatischen Dichtungen sind landschaftliche Bilder mit Hintergrund, die teilweise Phantasie zeigen und sicherlich nicht ohne den Einfluß der vielen Reisebeschreibungen ferner Länder geblieben sind, die damals wie Pilze aus der Erde schossen[1].

Verlegt D'Avenant den Schauplatz in andere Gegenden, so bemüht er sich, die Szenerie dem Klima entsprechend zu gestalten. In *The Playhouse to be let* führt er uns in einem Teil dieses Spiels in ein hügeliges Land mit der Stadt Panama im Hintergrund. Von den Bergen herab bewegen sich in langsamem Zuge Maulesel, deren melan-

---

diese Bühnenanweisungen dennoch in Betracht ziehen zu müssen, weil sie im engsten Zusammenhang mit der dramatischen Dichtung stehen.

[1] Um nur einige der bedeutendsten Reisebeschreibungen zu nennen: Coryate's *Crudities*, 1611; neu hrsgeg. Glasgow 1905. S. Purchas' *Hakluytus Posthumus*. Moryson's *Itinerary*, 1617. Captain John Smith's *General History of Virginia, New England and the Summer Isles*, etc. 1624.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

cholisches Glockengeläute für die Handlung Vorbedeutung erlangt:

> Mules! Mules! I hear their walking chime, ting, ting! —
> They love sad tunes. How dolefully they ring! — — — — —
> —
> Hark! Hark! This mournful tolling does foretel
> Some Diego's death! It is his passing — bell.

In dem IV. Akte ebendesselben Werkes, wo die Grausamkeit der Spanier gegen die Bewohner von Peru dargetan werden soll, wird uns im 1. Teil der glückliche Zustand des Volkes von Peru geschildert, als noch 'their inclinations were govern'd by Nature'. Diesem Zweck entsprechend ist das landschaftliche Milieu gestaltet, die Eingeborenen geben sich ihren unschuldigen Vergnügungen hin, und der Eingang des eigentlichen Textes ist diesem Bilde angepaßt.

In dem ausgesprochenen Bedürfnis nach landschaftlichem Hintergrund für die dramatische Handlung steht D'Avenant für sich da. In der Annäherung an einigermaßen realistische Szenerie, die für das Drama nicht bedeutungslos ist, in der Darstellung von Sturm- und Gebirgslandschaften, so grob und roh sie auch im ganzen noch gehalten sind, bildet er für die Entwicklung des englischen Landschaftsgefühls einen entschiedenen Fortschritt.

* * *

Die Dramatiker dieser Periode haben sich in der Hauptsache auf schon betretenen Pfaden bewegt. In Vergleichen, die zur Versinnlichung allgemeiner Wahrheiten dienen, werden die Gegenstände mit Vorliebe aus den Himmelserscheinungen gewählt. D'Avenant allein hat hier eine gewisse Originalität erreicht. Ihm ist auch das Mißverhältnis von Stadt und Land, das, der Tradition entsprechend, namentlich im Schäferdrama geäußert worden ist, selbst zur Empfindung gekommen und tiefer von ihm aufgefaßt worden. Gegenüber dem Anteil, den Shake-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

speare der Natur in seinen Dramen zukommen läßt, bedeutet die Verwendung, die die Natur in der dramatischen Dichtung zur Zeit Miltons erfährt, einen entschiedenen Rückschritt; fast nie wird die Natur bedeutungsvoll für die Handlung, selten sind die Stimmungen der Natur in ihrer Verwandtschaft mit der Seelenstimmung empfunden worden. Nur insofern als D'Avenant bestimmt gezeichnete, dem Realen sich nähernde Landschaften als Schauplatz für die Handlung verlangt, gewinnt die Dramatik dieser Periode einige Bedeutung für die Geschichte des Naturgefühls.

VII. Kapitel.

Die Übergangsdichter.

Cowley — Waller — Denham.

Romantik und Klassizismus, jene beiden Strömungen, die sich seit dem 16. Jahrhundert in fast kontinuierlichen Linien durch die englische Literatur verfolgen lassen, so schwach auch zeitweise die Bewegungen sein mögen, gestalten die Miltonische Periode in den mannigfachen Windungen und gelegentlichen Verschlingungen ihrer Linien reizvoll.

Den romantischen Elisabethanern war Jonson mit seinen Forderungen entgegengetreten: Zurückhaltung des Gefühls und Behandlung der Form im antiken Sinne. Donne aber hatte, ebenfalls in Reaktion zu den Elisabethanischen Dichtern, Ausdruck der persönlichen Empfindung gegenüber der konventionellen betont und eine Art von Lyrik geschaffen, die in dem Enthüllen des innerlichsten Lebens und dem Sezieren der Gefühle für die englische Literatur ein novum bedeutete. Beide, Jonson

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

und Donne, haben einen maßgebenden Einfluß auf die Literatur im Zeitalter Karls I. und Karls II. ausgeübt. Aber schon in den zwanziger Jahren desselben Jahrhunderts sehen wir eine Dichtung entstehen, die weder über die Leidenschaft Donnes und dessen Witz verfügt, noch den Geist und die Kraft Jonsons an sich trägt, mit dessen Werken sie aber im übrigen manche Berührungspunkte besitzt, namentlich in der starken Betonung der Form. Es ist das die Dichtung Wallers, der nicht ohne Einfluß auf Cowley geblieben ist, und mit Denham und einigen andern Dichtern eine Epoche einleitet, welche ganz in das Fahrwasser des Klassizismus gerät, die in Dryden und Pope ihre stärksten Vertreter findet und für mehrere Jahrzehnte zur herrschenden Richtung in der englischen Literatur wird.

An Stelle der dichterischen Phantasie finden wir in dieser Dichtung Nüchternheit, mit der allerdings eine gewisse Einfachheit und Klarheit in der Sprache gewonnen ist. Der individuelle Ausdruck ist dem konventionellen gewichen, und die Freiheit im Rhythmus hat einer Zwangsjacke Platz machen müssen. Die subjektive Lyrik schwindet allmählich und, dem veränderten Geist entsprechend, versucht man sich in der didaktisch-beschreibenden Art. Daß dieser Wandel für die Geschichte des Naturgefühls einschneidende Bedeutung erlangt, erhellt ohne weiteres.

1. Abraham Cowley (1618—1667).[1]

Cowley, der dem Geist nach mehr Romantiker ist und demnach wenig in diesen Kreis von Dichtern gehört, vertritt doch schon andererseits das klassizistische Prinzip der neuen Schule in Form und Sprache, so daß man ihn

---

[1] a) The Poems of Abraham Cowley, ed. by A. R. Waller. (English Classics.) Cambridge 1905.

b) Poems selected from the writings of A. Cowley. (A. C. Curtis Guildford.) 1902.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

nicht ganz mit Unrecht zu den Übergangsdichtern der neuen Richtung rechnet.

An Spenser und Donne, an Pindar und Anakreon und andern klassischen Dichtern hat er sich gebildet. Eine harmonische Persönlichkeit, wie sie uns in Milton trotz der vielen Einwirkungen von außen her entgegentritt, müssen wir in Cowley entbehren, und ein einheitliches Bild von Cowleys Naturauffassung vermögen wir auch nicht zu gewinnen.

In seiner *Mistress* geht er kaum über die übliche traditionelle Stellung zur Natur hinaus; sie muß als Hintergrund für das Bild seiner Geliebten dienen. Andere Gedichte tragen Spuren klassischer Beeinflussung in der Naturauffassung an sich, und seine *Davideis* steht wesentlich unter der Einwirkung der Hebräer, denen die Natur die Offenbarung des Allmächtigen bedeutete.

Das Gedicht *Bathing in the River* (S. 150f.) ist für diese Periode der typische Ausdruck, um die eingebildete Wirkung der Frau auf die Natur wiederzugeben und ihre Stellung innerhalb derselben zu bestimmen. Natürlich gebührt ihr kraft ihrer Schönheit der erste Rang in der Natur. Denn nicht einmal die Strahlen der untergehenden Sonne vermögen in dem Wasser ein solch starkes Licht zu erzeugen, wie die Helle ist, die von ihrem Körper ausstrahlt. Kein Wunder, daß die Fische sich um sie scharen, und die Wellen sich drängen, um sie zu küssen.

Um den Schmerz über die Trennung von seiner Geliebten nachempfinden lassen zu können, zieht er als Vergleich die Gefühle des Menschen heran, der, in Grönland zurückgelassen, ein halbes Jahr lang der Sonne entbehren muß[1]. Im Frühjahr, wenn die Blumen neu sprießen, erinnert er sich an das letzte Jahr, da sie „ihr“ gelächelt haben, und er versteht nicht, wie sie trotz des Fernseins

[1] The Parting (S. 117).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

seiner Geliebten wieder so fröhlich drein schauen können[1]. In der Natur findet er die Berechtigung zur körperlichen Liebe:

The sun does his pure fires on earth bestow
With nuptial warmth, to bring forth things below;
Such is Loves noblest and divinest heat,
That warmes like his, and does, like his beget[2].

Ähnliche Gedanken drückt auch '*The Gazers*' (S. 142f.) aus. Sonne und Erde stehen für den Dichter in einer Art ehelichen Verhältnisses zueinander, daher spricht er von dem 'father-sun' und der 'mother-earth'[3].

Auf alle Himmelserscheinungen reagiert Cowley stark. Die Schönheit des Regenbogens nennt er „falsch"[4]; in einer Anmerkung zu dieser Stelle setzt er auseinander, daß er sich zu diesem Attribute berechtigt glaubt, weil der Regenbogen nur die Wirkung der Wiederstrahlung der Sonne sei. Die zersetzende Wirkung der wissenschaftlichen Analyse macht sich bereits bemerkbar.

Ähnlich wie Milton liebt es Cowley, Licht und Schatten gegeneinander auszuspielen, um die Wirkung des Lichtes greller hervortreten zu lassen. Das ist namentlich der Fall in der *Davideis*. Aber auch in der Hymne auf das „Licht" (S. 446) ist dieser Gegensatz schon herausgearbeitet. Die Wirkung der Sonne auf die Natur ist hier in sehr feiner Weise dargestellt:

'All the Worlds bravery that delights our Eyes
Is but thy sev'ral Liveries,
Thou the Rich Dy on them bestowest,
Thy nimble Pencil Paints this Landskape as thou go'st.

---

[1] The Spring (S. 70 f.).
[2] Answer to the Platonicks (S. 80 f.).
[3] To Dr. Scarborough (S. 199).
[4] Life and Fame (S. 202).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

A Crimson Garment in the Rose thou wear'st;
A Crown of studded Gold thou bear'st,
The Virgin Lillies in their White,
Are clad but with the Lawn of almost Naked Light.

The Violet, springs little Infant, stands,
Girt in thy purple Swadling-bands:
On the fair Tulip thou dost dote;
Thou cloath'st it in a gay and party-coloured Coat.

Die Veränderlichkeit der Landschaft, die in jedem Moment durch den wechselnden Stand der Sonne veranlaßt wird, ist wohl vor Cowley noch von niemandem zum Ausdruck gebracht worden.

In seiner *Davideis* faßt er das Himmelsgewölbe mit seinen Erscheinungen als Äußerung der göttlichen Herrlichkeit auf. Wenn er Gabriel auf die Erde steigen läßt, so gibt er ihm von der „himmlischen Schönheit". Des Engels Haut besteht aus weichen, hellen Wölkchen, auf der Wange liegt der Morgenröte tiefste Färbung, flammende Meteore umgeben sein Haupt wie Haar, sein Mantel ist aus dem silbernen Himmelsgewölbe geschnitten und mit Sternen übersät. Ein Schleier, aus dem Regenbogen genommen, umhüllt ihn. Als Flügel dienen ihm Wolken, vergoldet mit den reichsten Strahlen der Sonne, die aufgefangen wurden, als sie spielend über den reinen Fluß dahin glitten[1].

Man sieht, daß es dem Dichter nicht an Phantasie mangelt, die besonders in der *Davideis* sich zeigt. Aus vergoldeten Körben läßt er Engel Blumen auf die Erde streuen: blauäugige Veilchen, fleckenlose Lilien, vollerblühte Rosen von seltsam roter Farbe[2].

In seinen 'Essays in verse and prose' stimmt er ein begeistertes Loblied auf den Garten an, die Stätte der Unschuld und des Glückes, wo sich die Tiere nicht freier von

[1] Davideis II (S. 304).
[2] Davideis II (S. 302).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Sorgen fühlen können als der Mensch, und wo das Zusammenklingen der Natur mit einem eigenartigen Zauber auf den Menschen wirkt[1].

Hat Cowley in *The Garden* die Szenerie, in der er sich am liebsten aufhält, unbestimmt gelassen, so zeichnet er sie genauer in dem Gedichte *Of Solitude*[2]. Es ist die idyllisch-konventionelle Landschaft, die sich zusammensetzt aus Wiese, Waldwerk und dem Fluß, dessen Wasser von der Sonne vergoldet und dessen Ufer blumengeschmückt sind. Als belebendes Mittel dieser Landschaft dürfen natürlich die zwitschernden Vögel und die sanften Winde nicht fehlen.

Das Gefühl des Verbundenseins mit einem Stück Natur, das einen ständig umgibt, empfindet der Dichter der Themse gegenüber: 'my Thames' nennt er sie stolz[3]. Auf den silbernen Tyne überträgt er politische Gefühle[4], und ähnlich verfährt er in seiner *Davideis* mit dem 'reverend Jordan'.

Gefühle der Wehmut knüpfen sich seit dem Tode seines Freundes Hervey an die Felder und Bäume des teuern Cambridge, die Zeuge ihrer innigen Freundschaft gewesen sind[5]. Über einigen persönlich gehaltenen Gedichten liegt eine melancholische Stimmung ausgebreitet.

In seiner *Klage* (S. 435 f.) versteht er es, durch wenige einleitende Verse, ein seinem eigenenen Seelenzustande entsprechendes Naturkolorit zu zeichnen:

' In a deep Vision's intellectual scene,
Beneath a Bow'r for sorrow made,
Th'uncomfortable shade,
Of the black Yew's unlucky green,
Mixt with the mourning Willow's careful gray,
Where Reverend Cham cuts out his Famous way,
The Melancholy Cowley lay'.

[1] The Garden. (Poems selected S. 115 ff.).
[2] Of Solitude. (Poems selected S. 91 ff.)
[3] On the Queens repairing Somerset House. (S. 434.)
[4] On His Majesties Return out of Scotland. (S. 23.)
[5] On the Death of Mr. William Hervey (S. 34).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

In der *Davideis* liebt es der Dichter, den Schauplatz des Kampfes zwischen Israeliten und Philistern durch Unwetter grauenerregender Art recht düster zu gestalten; es bebt die ganze Natur, und man könnte denken, daß sie in ihren Todesnöten stecke.

Die Natur ahnt das göttliche Walten in ihr. Als Gabriel auf die Erde herabsteigt, da ändert die Natur ihr Antlitz: die dunklen Laubengänge geben sich für eine Weile ein frischeres Aussehen, sie lächeln und wundern sich selbst, weshalb sie es tun; die zitternde Schlange legt sich still hin, und die „obscönen" Vögel entfliehen soweit wie möglich dem Bereich des Engels[1].

Dem Liede Melchiors gibt Cowley als Thema die Erforschung der Geheimnisse der Natur, das Aufspüren des Geistes, der diese ganze „Masse" durchzieht[2]. An einer anderen Stelle erfahren wir, daß dieser Geist die Liebe ist, jenes große Mysterium, das die Welt bewegt und zusammenhält[3]. Die Liebe offenbart sich ständig in der Natur, sowohl in der lebenden als auch in der toten.

In seinen leichteren Stimmungen zeigt Cowley Verwandtschaft mit den Herrickschen Naturempfindungen, ohne aber dessen Innigkeit zu besitzen. In ernsteren Stunden steht er der Natur mehr forschend gegenüber und gelangt dann auf sekundärem Wege zu Gefühlen, die mehr dem ganzen Kosmos gelten als der engeren Natur unserer Erde.

2. Edmund Waller (1605—1687)[4].

Wallers Dichtungen sind zumeist Gelegenheitsgedichte im plattesten Sinne des Worts. Was er an Unglaublichem leisten kann, zeigen seine Verse *Of tea commended by her Majesty* (Bd. II S. 94). Die Liebesgedichte an Sacharissa

[1] Davideis II S. 304. — [2] Ibid. III S. 331. — [3] Ibid. II S. 285.
[4] The Poems of E. Waller, ed. by G. Thorn Drury. (The Muses' Library.) 2 Bd. London 1901.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

entbehren fast ganz des persönlichen Gepräges. Nur wenige Gedichte zeigen die Ursprünglichkeit seines Gefühls und die Grazie, wie wir sie in *To Phyllis* finden.

Zu der Natur steht Waller in einem ähnlichen Verhältnis wie zu seiner Geliebten, d. h. in einem überwiegend konventionellen. Er betrachtet die Natur als Schatzkammer, aus der er sich ad libitum seine Vergleiche holen kann, um durch sie seiner Dichtung Färbung zu geben.

Wir begegnen dem beliebten Bild des Stammes, der seine Zweige hängen läßt, da ihm die Wurzel keinen Saft zuführt[1]. Das Hinsterben eines jungen Menschen erinnert ihn an die Frühlingsknospe, die dem Frost vorzeitig zum Opfer gefallen ist[2]. Auch bei Waller müssen die mit Regen oder Tau überladenen Blumen herhalten, um ein Menschenschicksal auszudrücken. D'Avenant, den das Geschick nach Frankreich getrieben hat, wird der Nachtigall verglichen, die von Winterstürmen verjagt, in fremden Wäldern weiter singt[3]. Waller zu Eigen ist das folgende Bild, durch das er das Joch, das die Liebe auferlegt, ausdrücken will:

So the tall stag, upon the brink
Of some smooth stream about to drink,
Surveying there his armed head,
With shame remembers that he fled
The scorned dogs, resolves to try
The combat next; but if their cry
Invades again his trembling ear,
He straight resumes his wonted care,
Leaves the untasted spring behind,
And, winged with fear, outflies the wind[4].

Eine Häufung von Gleichnissen, die nicht einmal immer korrekt sind, macht das Lesen einzelner Gedichte

[1] To my Lord Admiral (I S. 34).
[2] Upon the Tomb of the only Son of the Lord Andover (II S. 63).
[3] To Sir William Davenant (II S. 8).
[4] Of Love (I S. 88).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

unerträglich. Was für die nächste Dichtergeneration, für die Klassizisten, charakteristisch ist, nämlich die allgemeine Beziehung auf Naturobjekte statt der besonderen, tritt auch schon bei Waller in Erscheinung. Die bedeutungslosen klassischen Anspielungen, von denen das Zeitalter der subjektiven Dichter im großen und ganzen frei war, weil sie eben bei ihrer Dichtung zu stark persönlich beteiligt waren, nehmen schon in den Wallerschen Gedichten bedeutend zu.

Waller bringt zumeist der Natur ein utilitaristisches Interesse entgegen. Wenn er die Sonne untergehen sieht, so spricht er nicht sein Bedauern aus, wie andere Dichter es getan haben, denn, so sagt er, „sie reift ja in der andern Welthälfte für uns Früchte, Gewürze und dergleichen“[1].

Das öftere Verweilen bei der See und ihren Erscheinungen ist auch auf eben diese Betrachtungsweise zurückzuführen. Die See, das Meer, gibt dem Engländer, was Himmel und Erde ihm versagen: ‘We plough the deep, and reap what others sow’[2]. Im übrigen empfindet er die See als eine große, unfruchtbare Wüste und Wildnis.

Eine Abneigung gegen atmosphärische Niederschläge, wie sie in der zeitgenössischen Dichtung vielfach ausgesprochen worden ist, hegt Waller nicht, weil er die Nützlichkeit solcher Erscheinungen erkennt.

Wie wenig ihm die Natur im Vergleich zur Kunst zu sagen hat, geht aus seinen Versen auf ‘Vandyck’ (I S. 44f.) hervor, der, wie er sagt, eine Frau hervorzuzaubern verstanden habe, wie sie die Natur zu schaffen nie im Stande gewesen sei. Die Farben, mit denen Vandyck sein Kunstwerk hervorgebracht habe, seien weder in Lilien noch in den dahinwelkenden Rosen zu suchen, sondern sie seien aus noch höheren Regionen herabgeholt, als aus welchen Prometheus das Feuer sich verschafft habe.

[1] To the King (II S. 37).
[2] A Panegyric to My Lord Protector (II S. 12).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Was die Beseelung der Natur anbelangt, so bewegt sich Waller darin auch zum Teil in ausgetretenen Bahnen. Es ist nichts als pathetic fallacy, die uns in dem Gedichte '*To my Lord Admiral, of his late Sickness and Recovery*' (I S. 33 f.) zutage tritt, oder wenn er uns an einer anderen Stelle glauben machen will, daß das Wild sich nach den Pfeilen seines Lord sehnt[1]. Man fühlt, daß es dem Dichter selbst nicht ernst ist mit solchen Sympathieäußerungen. Aber da, wo er persönlich beteiligt ist, wie in den Zeilen auf *Penshurst* (Bd. I S. 64), wirkt er schon überzeugender, wenn er das Wild seinen Klagen teilnehmend zuhören und sie seine Leidenschaft verstehen läßt, wenn die Buchen ihr Haupt trauernd neigen, und die Götter in Sympathie mit ihm weinen, während seine Geliebte sich ihm kalt zeigt und stolzer als der Himmel.

Stimmung liegt eigentlich niemals über Wallers Gedichten. Die Gegenüberstellung von Marvells *Bermudas* zu der Beschreibung dieser Insel durch Waller[2] zeigt so deutlich, wie Waller der dichterischen Fähigkeit mangelt, über die Marvell in hohem Maße verfügt. Wallers nüchtern gehaltene Schilderung der Bermudas gilt weniger der Schönheit des Landes als seinem Reichtum. Die Landschaft, die er uns gibt, weist so wenig charakteristische Züge auf, daß sie genau so gut auf manche Tropeninsel oder Küstengegend passen würde. Die Art der Beschreibung der 'Summer Islands' ist aber insofern interessant, als sie darauf hinweist, wie man in den nächsten Jahrzehnten die Natur behandelt, indem man nämlich das Deskriptive mit der Reflexion verbindet.

Die Inschrift auf dem Grabe Wallers „Inter poetas sui temporis facile princeps" läßt sich für uns nur aus den Zeitverhältnissen heraus verstehen. Der allzu erregten und nervösen Dichtung war man müde geworden, und man

[1] To My Lord of Leicester (I S. 47).
[2] The battle of the Summer Islands (I S. 66 ff.).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

flüchtete sich in der politisch so ereignisreichen Zeit gern zu einer ruhiger gehaltenen Dichtung. So wie Waller heute nur noch literargeschichtliche Bedeutung hat, so kommt er für diese Studie auch nur insofern in Betracht, als er eine neue Ära in der Behandlunsgweise der Natur einleitet, indem an Stelle der Gefühle der Natur gegenüber, wie sie in der lyrischen Dichtung dieser Periode zum Ausdruck kommen konnte, die reflektierende Naturbetrachtung tritt, die für das Zeitalter des Klassizismus die vorherrschende wird.

3. Sir John Denham (1615—1679)[1].

Denham ist nicht ohne Einfluß auf die neue klassische Schule geblieben. Für die englische Dichtkunst hat er Bedeutung erlangt allein durch sein *Cooper's Hill*, das in seiner Mischung von Beschreibung und Reflexion vorbildlich für eine ganze Reihe solcher Dichtungen geworden ist.

Der dichterische Wert von *Cooper's Hill* liegt aber nicht in der genaueren Schilderung einzelner Lokalitäten — die Lokalschilderung war in Draytons *Polyolbion* und Jonsons *Penshurst* schon viel ausführlicher behandelt worden —, sein Reiz und seine Bedeutung beruhen vielmehr auf dem Ausdruck persönlicher, innigster Beziehungen zu Gegenden, die dem Dichter lieb geworden waren, und zu denen er in ein näheres Verhältnis getreten war.

Von Cooper's Hill aus überblickt der Dichter das ganze Land bis nach London hin. Der Unruhe dieser großen Stadt mit ihren stolzen Paulstürmen verfehlt er nicht, das unschuldige und glückliche Leben in der Zurückgezogenheit gegenüberzustellen. Das näher liegende Windsor, das ihm Gelegenheit zu historischen Abschwei-

[1] Sir John Denham. His Poems and Translations with the Sophy, A Tragedy. 5. Aufl. London 1709.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

fungen bietet, gewinnt sein Auge schon allein durch seine angenehme Lage. Denham teilt hier noch mit seiner Zeit den allgemeinen 'horror' vor schroffen Formen. Das Gemütvolle und Liebliche in der Landschaft — so wie die Themseufer es hier in reicher Mannigfaltigkeit bieten — hat allein Reize für ihn. Es ist die Landschaft, die die Phantasie allzu leicht herausfordert, sie durch Feen, Nymphen und Satyrn zu beleben, so wie Denham es hier auch tut. Er fühlt sich unfähig, seinen Gefühlen zur Themse den rechten Ausdruck zu geben; verzweifelt-begeistert ruft er schließlich aus:

> O could I flow like thee, and make thy Stream
> My great Example, as it is my Theme!
> Tho' deep, yet clear, tho' gentle, yet not dull,
> Strong without rage, without o'er-flowing full[1].

Mit derselben Liebe, mit der er hier der Themse entgegentritt, versenkt er sich auch in die Psyche des von den Jägern verfolgten Hirsches, der sich plötzlich im dunklen Versteck durch der Hunde Gebell aufgestöbert sieht. Der Dichter folgt ihm, wie er fliehend durch die Gegend dahineilt, wie er schließlich unter der Horde seiner Genossen Schutz zu finden hofft, aber es erleben muß, von ihnen ausgestoßen zu werden, denen er noch kurz vorher der Herr gewesen war. Auch in einem Waldesdickicht sucht das gejagte Wild vergeblich Ruhe; traurig-wehmütige Erinnerungen drängen sich ihm hier auf, wo es einst so glücklich gewesen ist mit der „Geliebten", um die es so schwer hat kämpfen müssen. Scham ergreift den Hirsch, daß er jetzt so feige seinen Angreifern entflohen ist, und er rafft sich zu dem heldenhaften Entschluß auf, sich ihnen zu stellen; im Augenblick aber, da er der Hunde gewahr wird, stürzt er sich, körperlich und seelisch erschöpft, in den Fluß.

---

[1] Cooper's Hill (S. 12).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Die Tragik in dem Schicksal eines solchen Tieres ist von niemandem vorher mit solcher Tiefe erfaßt und dargestellt worden wie hier von Denham. Leider aber wird der poetischen Wirkung dieser Episode unendlich viel genommen durch das gleich sich anschließende Bild der von Macht und Gewalt verfolgten Freiheit.

Die unterschiedliche Naturauffassung zwischen Waller und Denham zeigt sich wohl am deutlichsten, wenn man die verschiedenartige Behandlung desselben Themas, nämlich die Verfolgung des Hirsches, miteinander vergleicht. In Waller wird das Motiv, das in einem Vergleich verwendet ist, nackt und kalt an uns herangebracht. Denham hingegen malt es mit verfeinertem Gefühl, mit Liebe bis in alle Einzelheiten aus, er weiß ihm von seiner eigenen Seele zu geben.

VIII. Kapitel.

Zusammenfassung der Ergebnisse.

Das Interesse an der Natur und die Gefühle, die man ihr gegenüber hegt, haben in der Miltonischen Epoche einen im ganzen lebhaften Ausdruck gefunden.

Was in dieser Zeit an Beobachtungen in der Natur gemacht worden ist, umfaßt sowohl die mannigfachen Äußerungsformen der irdischen Natur als auch die so viel sinnenfälligeren Erscheinungen des Firmaments in seinem stets wechselnden Aussehen. Die stark religiöse Strömung in diesen Jahrzehnten und der Einfluß der astronomischen Wissenschaft haben das Interesse für die Himmelsphänomene noch besonders gefördert. Die Wahrnehmungen von der Außenwelt sind überwiegend durch den Gesichtssinn vermittelt.

Im Formengefühl ist gegenüber dem vorhergehenden Zeitalter kein sonderlicher Fortschritt zu konstatieren. In

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

den Wolken allerdings werden mannigfachere Formen erkannt sowohl am Morgenhimmel als auch zur Sturm- und düsteren Nachtzeit. Milton hebt gegenüber seinen Zeitgenossen bei seiner Neigung zur Anschaulichkeit die Gestalt der Gegenstände, die er zur Darstellung bringt, öfter hervor. In der Landschaftszeichnung macht sich leise die Tendenz nach Hervorheben einzelner Formen in der Natur geltend. Die Abneigung gegen alles Schroffe in der Natur tritt namentlich zutage in dem Abscheu vor steilen und spitzen, aber auch vor plumpen Bergformen, besonders vor zusammenhängenden Gebirgsmassen, während die sanft ansteigenden Hügel dem Auge ein angenehmes Bild bieten. Milton, Marvell und Denham äußern diese Abneigung lebhaft.

Ein Gefühl für den Raum tritt in dieser Zeit einzig aus Miltons und Marwells Dichtungen hervor.

In der Farbenwiedergabe macht sich ein verfeinertes Empfinden für Farbe und Farbennüancen bemerkbar. Deutlich tritt eine Neigung zum Realistischen hervor. Sie zeigt sich namentlich in den verschiedenartigen Farben, die man am Firmament erkennt. Der Morgenhimmel ist nicht nur rot und rötlich, es werden 'streaks of doubtful light' und 'scattered streaks of paleness' wahrgenommen, die den Morgen ankündigen. Der in der Frühe oft schnell eintretende Wechsel am Wolkenhimmel vom „schönsten Rot" zum „zornigen Grau" ist von Lovelace beobachtet worden. Statt des ewig silbern aussehenden Mondes begegenen wir nun auch gelegentlich einem „grauschimmernden" oder auch einem „rötlichen" Monde. Die Reaktion auf satte, warme Farben tritt namentlich in Crashaw und Shirley hervor, sie zeigt sich aber auch bei anderen Dichtern in der starken Vorliebe für Schilderungen der aufgehenden Sonne. Die Pracht der Blumen übt immer noch ihre Reize aus, auffallendere Farbenattribute müssen wir hier aber vermissen. Das feinste Farbenempfinden dieser

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Zeit zeigt Milton; er übertrifft darin Shakespeare, ja sogar Spenser. Die stärkere Verwendung der grünen und gelben Farbenqualitäten, das feine Herausarbeiten von Nüancen innerhalb eines Farbenelementes, die geschmackvolle Auswahl und Zusammenstellung von Farben, wie wir sie in Miltons Dichtung finden, ist neu. Milton ist stets bestrebt, da Farbe auszudrücken, sobald durch sie das Objekt charakteristischer in Erscheinung treten kann. Er begnügt sich nicht immer damit, Farbenqualitäten allgemeineren Inhaltes zu geben; da wo ihm eine präzisere Farbe passender erscheint, wendet er sie an. Für Vaughan ist die Farbe sogar identisch mit der Schönheit. „Schönheit", sagt er, „ist Farbe in Bewegung".

Man fängt in dieser Zeit an, sich der Lichtwirkung der Sonne, die eine Veränderlichkeit in dem Aussehen der Dinge bewirkt, bewußt zu werden. So beobachtet man schon das stets wechselnde Bild der Landschaft, das durch die veränderte Stellung der Sonne hervorgerufen wird. Man fühlt, daß die Sonne die Welt in ihrem Aussehen so viel reicher gestaltet. Licht und Schatten erfahren eine starke Verwendung in den Dichtungen Miltons und Cowleys, sind aber dort mehr symbolisch gefaßt.

Auf die Bewegungen einzelner Dinge in der Natur, die ein feineres Auge oder Ohr zu ihrer Wahrnehmung bedürfen, beginnt man stärker zu reagieren. Die Vorliebe für die sich öffnende und schließende Ringelblume, die in dieser Zeit hervortritt, macht dies augenscheinlich.

Die Bewegungen in der Atmosphäre werden in ihrer unangenehmen Wirkung auf den Menschen auf natürliche, in ihrer angenehmen aber auf übernatürliche Ursachen zurückgeführt. Die Vorstellung einer Sphärenharmonie, der man schon in Shakespeares Dichtung begegnet, erhält durch Milton glaubhaftere Gestaltung. Wind und Wasser haben in ihren sanfteren Bewegungen dem Menschen dieser Zeit vielmehr zu sagen, als das tosende, brausende

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Geräusch von Sturm und Ozeanwellen. Ein Verständnis für die Erhabenheit der Natur ist noch nicht vorhanden.

An akustischen Phänomenen werden die lieblichen, harmonischen Töne der Vogelwelt bevorzugt; die Nachtigall spielt dabei immer noch die Hauptrolle. Statt des üblichen Vogelchors wird uns gelegentlich auch ein Insektenkonzert geboten. Man fängt in dieser Zeit an, sich der Gefühlsmomente, die in den einfachen ländlichen Lauten liegen, bewußt zu werden und sie als belebendes und stimmungerweckendes Mittel in die Landschaft einzufügen, so wie es Milton in 'L'Allegro' und 'Il Penseroso' tut.

Äußerungen über Geruchsempfindungen beziehen sich in der Mehrheit auf die lieblichen Düfte des ganzen Blumenflors, die häufiger in Gegensatz zu den künstlichen Essenzen gebracht werden. Herrick und Milton haben das lebhafteste Geruchsempfinden in dieser Zeit, aber Herrick reagiert doch nur auf den Duft von Blumen und Opferkräutern, während Milton einen gewaltigen Schritt vorwärts tut und auch den bisher meist als unangenehm empfundenen, eigentümlich ländlichen Gerüchen, so wie sie z. B. von der Milch ausgehen, Süßigkeit abzugewinnen weiß.

Das Gefühlsempfinden im engeren Sinne, das an die Tastnerven gebunden ist, tritt in dieser Epoche in der Reaktion auf atmosphärische Reize stärker hervor.

Es ist einmal die Sonne, deren Wirkung auf den Körper besonders im Frühjahr nach der langen, kalten Winterzeit wohltuend empfunden wird; andererseits sind es die feuchten, die Tastkörperchen unangenehm berührenden Niederschläge, gegen die man seine Abneigung immer wieder ausdrückt, sowie es namentlich in Miltons Dichtung hervortritt. Von allen Dichtern dieses Zeitalters sind in Milton die Sinne am stärksten und gleichmäßigsten entwickelt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Der dieser Zeit noch allgemein anhaftende Zug zum Lieblich-Idyllischen zeigt sich in der alten Vorliebe für Blumen. Die Blumen der Gärten erfreuen sich ja allerdings immer noch einer besonderen Bevorzugung, Rose und Lilie sind immer noch die Königinnen der Blumen; sie müssen daher auch in Vergleichen immer wieder die Schönheit der Frau ausdrücken helfen. Aber es macht sich doch bereits ein stärkeres Interesse für die einheimischen, natürlichen Blumen, wie sie Feld und Wald hervorbringen, bemerkbar; man braucht nur an die öfter erwähnte Bohnenblüte zu denken, von deren süßem Duft man sich gerne umschmeicheln läßt. In Marvell ertönt sogar eine energische Stimme, die sich gegen die künstliche Züchtung von Blumen wendet. Vaughan bevorzugt die Frühlingsboten, besonders die kleine Primel. Milton ist überall verschwenderisch mit den Blumen. Herrick bedeuten sie von allen Dichtern am meisten; er steht ihnen mit persönlichen Gefühlen gegenüber, ähnlich denen, die er der Frau entgegenbringt.

Der Garten dieser Zeit zeigt in der Regel eine seltsame Mischung von Natürlichkeit und Kunst, wie sie nur einer Übergangszeit eigentümlich sein kann. Miltons Gartenlandschaft im *Paradise Lost* gleicht zwar noch einer alten, englischen Parklandschaft, und auch Herrick hängt noch mit Liebe an seinem kleinen Hausgarten. Aber der Einfluß des Renaissance-Gartens und des französischen Gartenstils macht sich bereits schärfer geltend. Der Sinn für das Symmetrische wird durch die Mathematik gefördert. Grotten und künstlich angelegte Wasserwerke wie Kaskaden und Fontänen spielen eine große Rolle in den Gärten dieser Periode.

Das Entzücken an Wiesen, die über und über von Blumen bedeckt sind, hat immer wieder seinen Ausdruck in der Dichtung dieser Zeit gefunden. Wiese, Feld und Wald in ihrer reichen Abwechselung üben stetig ihre

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Reize aus. Das Leben der Wiesen und Felder haben Herrick und Marvell, mit ihrer eigenen Seele durchtränkt, wiedergegeben. Das geheimnisvolle Treiben im Walde ist außer in den kleinen Feengedichten Herricks kaum zur Empfindung gekommen. Marvell zeichnet einmal die ernstfeierliche Stimmung des Waldes. Im allgemeinen steht man dem Walde kälter gegenüber.

Der Widerwille gegen alles Schroffe und Steile in der Natur gibt sich in der Abneigung vor Bergen und größeren Gebirgsmassen kund. Marvell erkennt in ihnen nur unschöne Formen, und Milton nennt sie 'tumied' und 'hugebellied'. Hie und da löst sich allerdings schon eine Stimme los, die wenigstens die gesunde Luft, die auf den Bergen wohnt, preist. Die Alpen erscheinen in der Vorstellung stets als etwas Grauenerregendes, mag man sie nun gesehen haben oder nicht[1].

Ebensowenig wie man einen Sinn hat für die Größe der Bergesnatur, ebenso mangelt auch noch die Empfindung für die Erhabenheit und Gewalt des Meeres. Milton gibt zwar die See in ihrem aufgeregten Zustande wieder, aber die Stimmung, die in solchen Momenten auf dem Meere liegt, erfaßt er nicht. Fast allgemein hegt man noch Abscheu vor der stürmischen See. Suckling allein kommt vielleicht einem modernen Gefühle dem Meere gegenüber näher; die Unergründlichkeit und Ungebundenheit des Meeres kommt ihm zum Bewußtsein, er zieht sogar der Ruhe des Meeres seine aufgeregte Stimmung vor. Mit D'Avenant setzt dann das reine Nützlichkeitsinteresse an der See ein.

[1] Selbst Evelyn, der doch bei Gelegenheit einer Bergbesteigung in Italien gewisse Reize der Berglandschaft empfunden hat, äußert bei Gelegenheit eines Alpenübergangs kein anderes Gefühl als Furcht und Grauen und ist froh, als er endlich wieder in ein angenehm wirkendes Tal kommt, wo ihn nur noch die 'horrid mountains' in der Ferne an die beschwerliche und melancholische Reise erinnern. (Vgl. Evelyn's Diary Bd. 1, S. 103 u. 239 f.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Auf die Unermeßlichkeit des Himmelsgewölbes fühlt man sich in dieser Zeit schon eher gestimmt. Das stark religiös gefärbte Zeitalter empfindet gerade in dem Firmament den höchsten Ausdruck göttlicher Macht und Herrlichkeit. Man wird nicht müde, den Himmelserscheinungen immer wieder nachzuhängen. Im Mittelpunkt steht natürlich die Sonne, welche als die die Erde belebende Kraft erkannt und fast angebetet wird. Des Morgens wird sie nach der verhaßten, langen Nacht besonders freudig begrüßt. Mit Interesse folgt man ihr zu allen Tageszeiten, man beobachtet, wie schnell das Himmelsgewölbe die Farbe wechselt, namentlich in der Morgenstunde; man hebt hervor, wie die Sonne mittags in ihrer höchsten Reinheit sich zeigt, und man bedauert, wenn sie abends untergeht. Zu einer bestimmteren Zeichnung eines Sonnenniederganges versteht man sich kaum. Die alte Vorliebe für den heiteren, durch keine Wolken getrübten Himmel herrscht auch noch in der Miltonischen Epoche in der Hauptsache vor, aber man strebt doch größere Naturwahrheit in der Wiedergabe der Himmelsphänomene an. Dem Monde bringt nur Quarles ein stärkeres Gefühl entgegen; meist wird er in konventioneller Weise genannt. Der magischen Wirkung, die er im Walde hervorruft, hat man sich allerdings nicht ganz entzogen. An die Sterne knüpft sich ähnlich wie an die Sonne die Empfindung des Reinen, Göttlichen. In der Regel aber dienen sie dazu, in bedeutungslosen und oft dagewesenen Vergleichen die Frau in ihrer Schönheit und Reinheit schildern zu helfen. Oder auch man bringt den Sternen religiöse Gefühle entgegen. Die Unendlichkeit des Himmelsgewölbes hat Milton am stärksten empfunden. Die religiösen Dichter versenken sich tiefer in die Einzelerscheinungen des Himmels und finden in ihnen Ewigkeitsgedanken ausgeprägt. Die Schönheit des Nachthimmels erfaßt Vaughan allein von all seinen Zeitgenossen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Von den Jahreszeiten ist es der Frühling, dessen man sich nach wie vor am meisten erfreut. Die Gefühle, mit denen man ihn begrüßt, nehmen schon differenziertere Gestaltung an, wenngleich das vague, heiße Lebensgefühl, das er auslöst, das stärkere ist. Das Leben und Keimen in der Natur erweckt die freudige Hoffnung auf baldigen Besitz der Geliebten, oder aber es ruft bei dem unglücklich Liebenden umso schwärzere Stimmung hervor. Herrick, der in seinen Gedichten dem Frühlingsgefühl seinen besonderen Ausdruck verliehen hat, kann sich gleicherweise in die Stimmung des Sommers und des Frühherbstes einfühlen. Überall, wo frisches und übermütiges 'out door' Leben sich zeigt, mischt er sich unter dasselbe und gibt es uns von seiner sonnenwarmen Seele durchtränkt wieder. Der Spätherbst wird in der Dichtung dieser Zeit vollkommen übergangen. Die weltlich gesinnten Dichter mögen sich durch die absterbende Natur nicht ihre Lebensfreude trüben lassen, und die religiösgestimmten bringen sonderbarerweise dem Herbst Indifferenz entgegen. Die Abneigung vor dem kalten und starren Winter ist immer noch nicht überwunden, wenn man auch die Notwendigkeit des Frostes und des Schnees für ein Gedeihen der Natur anerkennt. Vaughan empfindet den Reiz langer Winterabende in seiner warmen Behausung, wo es sich so gemütlich plaudern läßt; seine Einladungen an Freunde ergehen meist zu dieser Jahreszeit und werden mit kleinen Winterbildern eingeleitet, die aber nicht schärfer umrissen sind.

Die Landschaftsmalerei, soweit sie ihren Ausdruck in der Dichtung finden kann, ist durch einen Zug zum Typischen gekennzeichnet. Spezifisch englisch sind die Landschaftsbilder im ganzen ja wohl gehalten, doch, wenn auch Dichter wie Denham, Waller, Cowley und Vaughan Lokalisation anstreben, weisen die Landschaften wenig Individuelles auf. Die liebliche englische Landschaft in ihrer reichen Abwechselung von blumengeschmückten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Wiesen, wogenden Feldern, kleinen Hainen und dem sanft dahinziehenden Fluß mit seinen weidenbehangenen Ufern übt immer noch den stärksten Reiz aus[1]. Cowley steht vollständig unter ihrem Bann. Herrick bevorzugt sie auch, aber er unterscheidet sich doch insofern, als er uns dieselbe Szenerie zu verschiedenen Jahreszeiten in ihren unterschiedlichen Stimmungen bietet. Freilich gibt er sowohl wie Marvell keine Landschaft im eigentlichen Sinn; beide bieten uns vielmehr kleine Ausschnitte aus der Natur, die episodenartig vorgeführt werden. Die Landschaftsbilder, wie sie Milton in seinem 'L'Allegro' und 'Il Penseroso' malt, lösen sich in rascher Aufeinanderfolge panoramamäßig ab.

Wodurch sich aber alle diese Naturbilder auszeichnen, das ist die Stimmung, mit der man der Landschaft ein

[1] Die allgemeine Bevorzugung des Idyllischen in der Natur während dieser Periode tritt auch zutage aus Izaac Waltons *Complete Angler* (1653). Walton bevorzugt gerade die lieblichen Landschaften, da sie, wie er sagt, am meisten in Einklang stehen zu der Seelenstimmung eines Anglers. So heißt es z. B. S. 264 des *Complete Angler:* 'Take the sweet content that I took in his (the owner's) fields: for I could there sit quietly; and, looking on the water, see some fishes sport themselves in the silver streams, others leaping at flies of several shapes and colours; looking on the hills, I could behold them spotted with woods and groves; looking down the meadows, could see here a boy gathering lilies and lady-smocks, and there a girl cropping culverkeys and cowslips, all to make garlands suitable to this present month of May. These, and many other field-flowers, so perfumed the air, that I thought that very meadow like that field in Sicily, of which Diodorus speaks, where the perfumes arising from the place make all dogs that hunt in it to fall off, and to lose their hottest scent. I say, as I thus sat, joying in my own happy condition, and pitying this poor rich man that owned this and many other pleasant groves and meadows about me, I did thankfully remember what my Saviour said, that the 'Meek possess the earth'; or rather, they enjoy what the other possess and enjoy not: for anglers, and meek, quiet-spirited men are from those high, those restless thoughts, which corrode the sweets of life . . . . . .'' Vgl. auch S. 114 ff. und S. 158 des *Complete Angler*.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

eigentümliches Gepräge zu verleihen versteht. Je nach der eigenen psychischen Disposition sind diese Bilder lebendig, sonnendurchglüht wie die Herrickschen, oder sie sind mit einem ätherischen Hauch überzogen wie die Marvells, oder auch sie sind ernst und melancholisch gefärbt wie die Miltonischen und elegisch wie die Herberts. In der Fähigkeit, die eigne Seele momentweise eins mit der Natur fühlen zu können, liegt der Fortschritt in der Naturauffassung zur Zeit Miltons gegenüber der elisabethanischen Epoche, wo ein solches Verstehen der Natur fast nur in Shakespeare seine Äußerung gefunden hatte. Nur in einem Zeitalter, wo die Dichtung ein so stark persönliches Gepräge zeigt, wie es um die Mitte des 17. Jahrhunderts der Fall ist, kann ein tieferes, persönliches Gefühl für die Landschaft allgemeiner werden. D'Avenants landschaftliches Milieu, das er in den Bühnenanweisungen zu seinem dramatischen Dichtungen zu geben pflegt, ist selbstverständlich nüchtern gehalten. Interessant sind seine Landschaftsbilder einmal durch die Perspektive, die in ihnen liegt, und andererseits durch die Annäherung an die reale Natur und durch seine Darstellungen von Sturm- und Gebirgsszenerien. Aus der Imagination geboren sind die Landschaften, die den Hintergrund für die Hirtendichtung abgeben; da begegnen wir nur selten englisch gehaltenen Naturbildern. Selbständige Bedeutung und Existenz hat die Landschaftszeichnung in dieser Periode kaum erlangt. Man nehme den Herrickschen Bildern die übermütiglachenden Burschen und Mädchen, und ihr Reiz ist dahin. Miltons Stimmungsbilder sind nicht vom Menschen getrennt zu denken, der sich in ihnen langsam und gemessen bewegt. Auch Denhams 'Cooper's Hill' würde unendlich verlieren, wollte man aus dieser Dichtung das belebende Element des verzweifelt durch die Fluren und Felder rasenden Hirsches herauslösen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Das Verhältnis zur Tierwelt ist in diesem Zeitalter, da man der Natur ein größeres Interesse und stärkere Gefühle entgegenbringt, natürlicherweise auch ein tieferes geworden. Eine genauere Beobachtung der Sitten und Gewohnheiten der Tiere macht sich geltend; man entdeckt in ihrem Leben Parallelen zu dem Menschendasein. Die Typen der Menschen finden ihresgleichen unter den Tieren. Hier wie dort gibt es große und kleine, starke und schwache, verderbte und reine Wesen. In dem Leben beider ist das bewegende Moment der Kampf ums Dasein. Zu solchen Resultaten sind Lovelace und auch Massinger gelangt. Herrick zeigt in einigen Gedichten eine feinere Beobachtung der kleinen Tiere im Walde, seine Gefühle überträgt er aber mehr auf die Tiere, die sein häusliches Glück mit ausmachen helfen, wie Hund, Katze usw. Das rührend-anmutige Bild der Nymphe, die sich um das sterbende Rehkalb sorgt und grämt, wie es Marvell zeichnet, hat an Zartheit kaum wieder seinesgleichen gefunden. Dem liebevollen Versenken in die Tierpsyche, wie es uns aus 'Cooper's Hill' entgegentritt, begegnen wir in der englischen Literatur erst viel später wieder: in den Dichtungen eines Cowper, Burns und Wordsworth.

Die größere Einsicht in die Naturerscheinungen, zu der man auf Grund genauerer Beobachtung gelangt war, die Erkenntnis, daß im Grunde doch in der ganzen lebenden Welt gleiche Vorgänge sich abspielen, das Gefühl der Zusammengehörigkeit, des Verwandtschaftlichen mit der ganzen Natur, von welcher der Mensch nur einen Teil bedeutet, ist in diesem Zeitalter stärker hervorgetreten und bildet die Basis, auf der sich das sympathetische Gefühl der Natur gegenüber, wie es Shakespeare schon empfunden hatte, tiefer ausbilden und allgemeiner werden konnte. Eine pantheistische Auffassung der Natur, das Gefühl des All-Einen in ihr, bahnt sich in Männern wie Milton und Vaughan an, ist aber am völligen Ausreifen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

verhindert durch den überaus starken Einfluß der Bibel, die in der Natur die Offenbarung des Schöpfers erkennt. Das Gefühl der Discrepanz zwischen dem Menschen und den übrigen Geschöpfen der Natur, das auch in Vaughan zeitweise aufkommt, aber in ihm doch überwunden wird durch das viel stärkere Gefühl für die Schönheit in der Außenwelt, läßt Herbert, der vergeblich in der Natur nach Frieden gesucht hat, zu keinem Genießen der Natur kommen und führt Habington sogar dazu, der Natur den Rücken zu kehren.

Nicht immer tragen die Gefühle der gegenseitigen Sympathie von Natur und Mensch, so wie sie die Dichter äußern, das Gepräge der Natürlichkeit und Echtheit an sich. Wenig überzeugend wirken solche Gefühle meist da, wo der Dichter die Natur am menschlichen Geschick teilnehmen und ihrem Schmerz oder ihrer Freude Ausdruck geben läßt. Einzelne Dichter arbeiten stärker mit der 'pathetic fallacy' (s. S. 4, Anm.). Die Affektiertheit der Gefühle gestaltet sich geradezu unerträglich da, wo die Natur in ein Liebesverhältnis zur Frau tritt. Gefühle der Beschämung oder des Neides, die die Natur der Schönheit der Frau gegenüber empfindet, haben in der Liebeslyrik dieser Periode öfter ihre Äußerung gefunden und treten namentlich da zum Vorschein, wo das Verhältnis zur Geliebten ein kaltes, konventionelles geblieben ist.

Gefühle für die Natur nach der sentimentalen Seite hin sind an und für sich in der Geschichte des englischen Naturgefühls nichts Neues. Namentlich in der Hirtendichtung sind sie ausgesprochen worden. Aber dort sind solche Gefühle doch zunächst nicht aus wirklichem Überdruß an der Kultur hervorgegangen, sondern einfach aus der klassischen und Renaissance-Dichtung übernommen. Erst nachdem die Kultur der Renaissance auf langsamem Wege vom englischen Geist in sich aufgenommen und sein eigen geworden war, konnten Gefühle der Übersättigung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

sich bilden und das Verlangen nach Natur, die Einfachheit, Gesundheit, Reinheit ausdrückt, wach werden. In dem Miltonischen Zeitalter erst ist die Grundlage für die Entwicklung solcher Gefühle gegeben, und wir finden in der Dichtung dieser Epoche Äußerungen sentimentaler Gefühle, die aus persönlichen, bewußt gewordenen Empfindungen heraus diktiert sind. Zwar hat der konventionelle Ausdruck, namentlich in der Hirtendichtung, immer noch seine Vertreter, aber überwiegend macht sich doch schon ein echtes Gefühl für die „Natürlichkeit“ in der Natur geltend. Denham und Brome stellen Stadt und Land in der üblichen Weise einander gegenüber. Randolph schlägt kräftigere und natürlichere Töne an. In Vaughan geht das Verlangen nach Natur Hand in Hand mit der Sehnsucht nach dem Kindheitszustand, in dem allein der Mensch sich Reinheit zu erhalten vermag. D'Avenant überträgt solche Gefühle auf ein ganzes Volk und schildert dessen glückliche Kindheit, als noch seine Neigungen von der Natur regiert wurden. Marvell empfindet am tiefsten den Gegensatz zwischen Natur und Kultur. Er sieht in dem Gold einen wesentlichen Faktor, der den Menschen von der Natur entferne. In seinem Gedicht 'Against Gardens' tritt er lebhaft für die einfachen Feldblumen ein und wendet sich gegen die Kultivierung der Pflanzen, deren Art sich oft nicht mehr erkennen lasse.

In der Gegenüberstellung von Kunst und Natur erkennt Waller der Kunst den Preis zu; auch Lovelace steht staunend und bewundernd vor dem Kunstwerk, findet aber doch keine andere Definition für die Kunst als die einer 'cheat-hocus-pocus-nature'.

Die Naturwissenschaft, der in diesem Jahrhundert erst ihr eigentliches Leben gegeben wird, ist nicht ohne Einfluß auf das Naturgefühl dieser Periode geblieben. Die Mathematik hat den Sinn für abgezirkelte Formen, wie sie namentlich im französischen Gartenstil zutage

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

treten, gefördert. Die Astronomie erhöht das Interesse für die Himmelserscheinungen. Astronomie sowie Physikwissenschaft treten aufklärend manchen Naturerscheinungen gegenüber, die man bisher mystisch gefaßt hatte, und geben ihnen natürliche Deutung. Der zersetzende Einfluß der Wissenschaft konnte wenigstens anfänglich nicht ausbleiben. In Cowley tritt er offensichtlich zutage. Es mutet einen sonderbar an, in zeitgenössischen Dichtungen sowohl von der sich um die Sonne drehenden Erde reden zu hören als auch die alte Anschauung vertreten zu finden, die in der Erde das Zentrum des Universums sieht, um die sich alles bewegt.

Die Verwendung der Natur in der Dichtung dieser Periode ist aus den verschiedensten Motiven heraus geschehen. Die Dramatiker und auch zum Teil die Lyriker geben Naturbeobachtungen, die sie entweder selbst gemacht oder einfach übernommen haben, vielfach in Form von Gleichnissen wieder, die in der Hauptsache rein formalen Zwecken dienen. Himmelserscheinungen und Blumen sind die noch immer beliebtesten Gegenstände, die als Vergleichsobjekt herhalten müssen. Von Geschmacklosigkeiten in den Vergleichen und Häufung derselben hat sich dieses Zeitalter nicht freizumachen gewußt. Marvell zeigt das deutlich; gerade er bringt aber auch neben den unerträglichsten Bildern solche von großer Feinheit und Zartheit, die stets ihre Reize ausüben werden. Milton hebt sich von seiner Umgebung ab durch die Kraft und Plastik seiner Bilder. Vaughan strebt in seinen Vergleichen größere Sorgfalt an und ist namentlich hier auf die Auswahl der Attribute bedacht.

Für Dichter wie Carew und Suckling ist die Natur fest verknüpft mit der Geliebten; zwischen beiden, Natur und Frau, lassen sich manche Analogien finden. Aber so launisch wie diese Dichter ihrer Geliebten gegenüber

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

empfinden, ebenso treten sie auch der Natur entgegen. Im Grunde hat ihnen die Natur doch wenig zu bedeuten.

In Herrick kommt ein echtes, inniges Gefühl für die Natur zum Ausdruck. Er liebt sie um ihrer Schönheit willen, er bringt ihren Stimmungen Verständnis entgegen, ebenso wie den Frauen. Beide sind für ihn unzertrennlich. Beide machen sein Leben aus. Herrick singt von der Frau, weil er muß, er singt gleicherweise von der Natur, weil es ihm Bedürfnis ist.

Marvells Naturdichtungen sind ebenfalls aus innerstem Drang entstanden. Seine Gefühle zur Natur sind wesentlich verfeinert (an Platitüden läßt er es gelegentlich freilich auch nicht fehlen). Er kann die Natur mit der Tiefe seiner Seele erleben. Seinem Naturerfassen haftet ein Zug zum Transzendenten an.

Auch für Vaughan gibt es Augenblicke, da er ganz in der Natur aufgeht, da er sich ihr gegenüberstellt und zu ihr redet wie der Mensch zum Menschen, da er sich allem andern fremd und nur mit der Natur eins fühlt. Aber das sind nur vorübergehende Stimmungen in ihm. Im ganzen sind seine Gefühle für Gott doch die stärkeren; sie nehmen seine Naturgefühle ins Schlepptau.

Für Herbert in seinem selbstquälerischen Wesen ist die Natur in ihrer Geschäftigkeit die Quelle beständiger Vorwürfe, mit der er seine Seele foltert. Habington, der sich als Mensch stiefmütterlich von der Natur behandelt sieht, kehrt ihr den Rücken.

Das ganze Zeitalter, das doch im wesentlichen vom Geist der Persönlichkeitsoffenbarung getragen ist, mußte auch zu der Natur in ein stark subjektiv gefärbtes Verhältnis treten, sowie es uns auch die Dichtung dieser Zeit zeigt. Nur Milton macht eine Ausnahme. Er weiß fast immer mit seinem Gefühl zurückzuhalten. Sogar in seinen Stimmungsbildern bleibt er im Grunde objektiv der Natur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

gegenüber, erzielt aber doch stets eine Wirkung auf das Gefühl.

Mit dem Beginn des klassizistischen Einflusses gewinnt die objektive Betrachtungsweise die Oberhand; sie unterscheidet sich aber wesentlich von der Miltonischen Art. Die Klassizisten wie Waller und D'Avenant stehen der Natur kalt gegenüber, sie schauen sie mit nüchternem Auge an als etwas, das gepflegt werden muß einzig aus dem Grunde, weil es den Menschen nutzbringend sein kann.

So deutet sich schon die Richtung an, in der das Naturgefühl in der neuen klassischen Schule der nachfolgenden Periode sich bewegen wird. Große Erwartungen für die Entwicklung dieser Gefühle lassen sich nicht machen.

Die Epoche Miltons aber ist gekennzeichnet durch ein im allgemeinen recht lebhaftes Gefühl für die Natur, durch ein stärkeres Interesse an ihren Einzelerscheinungen, durch die Empfindung für das Schöne in ihr und das Gefühl einer Verwandtschaft von Natur und menschlicher Seele. Der elisabethanischen Ära sind ja auch solche Stimmungen nicht fremd geblieben, aber sie sind doch viel vereinzelter; um die Mitte des 17. Jahrhunderts aber breitet sich dieses Naturerfassen aus und gewinnt weitere Kreise. Das Verhältnis zur Natur gestaltet sich viel persönlicher und tiefer. Der Konvention wird noch immer ihr Tribut gezahlt, doch geschieht das vielfach auch deshalb, weil die Ausdrucksfähigkeit nicht gleichen Schritt mit der Entwicklung des Gefühls zu halten vermag. Die Gefühle für die Natur sind im allgemeinen differenzierter geworden. Eine starke Annäherung der Naturauffassung des Miltonischen Zeitalters an die Auffassung, die nach der Mitte des 18. Jahrhunderts in Erscheinung tritt, ist nicht zu verkennen. Sicherlich wäre eine ruhig sich fortbewegende und aufsteigende Linie in der Entwicklung des Naturgefühls zu konstatieren, wenn nicht die klassizistische

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Strömung, deren Prinzipien der Entwicklung des Naturgefühls ungünstig sein mußten, in den folgenden Jahrzehnten zur herrschenden geworden wäre. Und auch nur mit Rücksicht auf den Stillstand oder besser den Rückschritt, der in der Geschichte des Naturgefühls während der klassischen Periode zu verzeichnen ist, kann man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von einer Rückkehr zur Natur in der englischen Dichtung sprechen. Denn in England mehr als in irgend einem andern Lande ist die Verbindung mit der Natur stets lebendig gewesen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

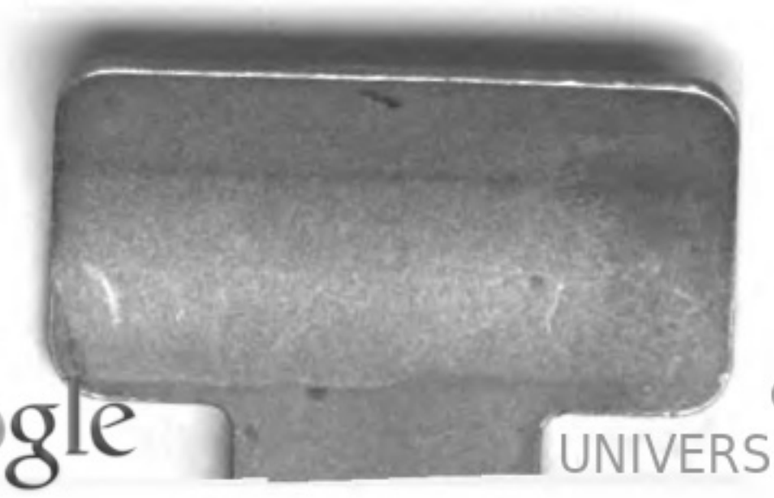
Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

UNIVERSITY OF MINNESOTA
wils,per heft.45-48

Anglistische Forschungen.

3 1951 001 482 736 6

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA